

الدكتور محمود البستاني

الإسلام والفن



مجمع البحوث الإسلامية
للدراسات والبحوث
ببيروت، لبنان



0093746

Bibliotheca Alexandrina



الإسلام والفن

الدكتور محمود البستاني

الاسلام والفن



جميع حقوق الطبع محفوظة
الطبعة الأولى
١٤١٣ هـ - ١٩٩٢ م

العنوان : بناية كليوباترا - شارع دكاش - حارة حريك - بيروت - لبنان

(كلمة المجمع)

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

في هذا الكتاب (الاسلام والفن) تُطرح قضية الادب والفن، من خلال وجهة النظر الاسلامية مقارنةً بوجهة النظر الارضية في مختلف الظواهر المرتبطة بمفهوم الادب وعناصره وتياراته ومناهج دراسته، مضافاً الى الظواهر المرتبطة بالاشكال الفنية الاخرى مثل: النحت والتصوير والموسيقى وغير ذلك من انماط التعبير الفني الذي يمتلك الاسلام حياها تصوراً خاصاً يختلف عن تصورات الارض: من حيث حفظه او تحفظه أو إباحته لهذا الشكل او ذاك... واستكمالاً لرصد التصور الاسلامي للادب والفن، حاول هذا الكتاب ان يقدم دراسة تطبيقية تتناول نصوص القرآن والسنة بحيث يمكن للقارئ ان يستخلص من ذلك المعايير والمبادئ التي عرض لها هذا الكتاب: علماً بأن مجمع البحوث الاسلامية يعتزم تقديم دراسات اخرى تتناول بنحو مفصل: تلخيص المبادئ والمعايير التي تنتظم في حقول البلاغة والنقد وتاريخ الادب: بحيث تُعدّ دراسات مفصلة لما أجمله كتاب (الاسلام والفن)، آمليين من الله تعالى ان يوفقنا جميعاً لخدمة الاسلام العظيم.

مجمع البحوث الاسلامية

ما هو الفن؟

الفن- في التجربة البشرية- نمط خاص من التعبير عن حقائق الحياة، فإذا كانت اللغة العلمية او العادية التي نستخدمها في حياتنا اليومية تتميز بكونها تعبيراً مباشراً عن الحقائق، فإن اللغة الفنية تتميز بكونها تعبيراً غير مباشر عنها والفارق بين اللغة المباشرة وغير المباشرة ان الاولى منها تعتمد نقل الحقائق بصورتها الواقعية: كما لو قلنا ان $(1 + 3 = 4)$ او قلنا ان الماء يتكون من عنصرين، بينما تعتمد لغة الفن عنصر (التخيل) أساساً لها، أي العنصر المتمثل في احداث (علاقة) جديدة بين الحقائق التي تستهدف نقلها الى الآخرين، فإذا اردنا ان نتبين- على سبيل المثال - أهمية الانفاق «في سبيل الله»، قلنا: ان من ينفق أمواله من أجل الله فسيُعَوِّضُ بأضعاف ذلك، وحينئذ يكون هذا التعبير (واقعيًا) او (عاديًا) او (علميًا) لكن عندما نقول مع الآية الكريمة (مثل الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله كمثل حبة...) حينئذ يكون هذا التعبير (فنيًا)، والفارق بين التعبير الاسبق وهذا التعبير هو اضافة واحداث علاقة جديدة بين (الانفاق) و (الحبة) التي لا علاقة لها بذلك في الواقع الحسي. والمسلوخ لاحداث هذه العلاقة بينها هو: تعميق الهدف والدلالة في ذهن المتلقي (القارئ، المستمع، المشاهد).

و من البين ان بعض المواقف تستدعي أمثلة هذا التعبير بغية تحقيق الهدف المتقدم، بينما لا تستدعي المواقف الاخرى امثلة ذلك، كما لو اردنا تعريف الماء مثلاً او اية حقيقة علمية او عادية.

طبيعياً، ان (العلم) قد يحتاج الى عنصر (التخيل) في تعميق دلالاته ايضاً كما لو اردنا ان نوضح للقارئ او نقرب الى ذهنه مثلاً مدى احتياج الانسان الى الغذاء لمواصلة حياته: حيث نقوم بعملية (تشبيه) بينه وبين الماكينة المستخدمة في وسيلة النقل من حيث احتياجها الى (الوقود)... بل ان (العلم) قد يستخدم لغة (التخيل) أساساً لبعض قضاياها: كما يلحظ ذلك مثلاً في الجهاز المسمى بـ (العقل الالكتروني)، فهذه التسمية نفسها (فن) مادامت قد استخدمت عنصر (التخيل)، الا ان الفارق بين (الفن) و (العلم) او (اللغة العادية) يكمن في ضخامة وضلالة النسبة التخيلية من جانب، وفي ركون اولها الى عنصر (ذاتي) والاخر الى عنصر (موضوعي) من جانب

اخر، فتشبهنا البطل مثلا بانه (صقر) او (اسد) يقوم على عنصر (ذاتي) او (عاطفي) او (وجداني) بينا يقوم تشبهنا لغذاء الانسان بوقود السيارة على عنصر (موضوعي) لاجال فيه لتدخل انفعالاتنا. اخيرا، ينبغي لفت الانتباه على ان لغة الفن لا تنحصر في التعبير اللفظي الذي يعتمد الكلمة (المنطوقة) او (المكتوبة) اداة له، بل تجاوز ذلك الى انماط تعبيرية اخرى تعد بمثابة (رمز) للكلمة او (بديل) لها: كما هو الامر بالنسبة الى فنون مختلفة من نحو الرسم، والنحت، وسواهما... والمهم ان لغة (الفن) بكل اشكالها ذات سمة تعبيرية خاصة بها، كما ان لها مسوغاتها المشار اليها، ومن ثم دراسة هذه اللغة تظل من الضرورة بمكان كبير، مادمننا نعرف بوضوح ان (الكلمة) او (الرموز) البديلة لها، ينبغي ان (توظف) اساسا من اجل تحقيق المهمة العبادية التي اوكلتها السماء الينا... لكن، بما ان التجربة البشرية (في حقل لغة الفن) قد اقترنت بمفارقات متنوعة: شأنها في ذلك مثل سائر انماط السلوك المنحرف الذي يصدر الكائن الآدمي عنه، حينئذ يتعين على الباحث تقديم وجهة النظر الاسلامية في هذا الميدان: من حيث التعريف بالمادة الفنية، وعناصرها، وما يتصل بها من مشكلات متنوعة يثيرها المعنيون بشؤون الفن وهو ما نحاول التوفر عليه في هذه الدراسة.

الفن والالتزام

مادام (الفن) يوظف أساسا من اجل تحقيق المهمة العبادية، حينئذ يتعين على الباحث الاسلامي تحديد معالم (التوظيف) المذكور، وهو ما يطلق عليه ادباء الارض مصطلح (التزام). ان ظاهرة (الالتزام) في التصور الارضي (ونقصد به: التصور غير الاسلامي) تمتد بجذورها الى العصر الاغريقي، مروراً بالعصر الوسيط، فالعصر الحديث وتبلورها بخاصة في سنواتنا المعاصرة عبر ربط الفن بالموقف الفلسفي العام من الكون والمجتمع والفرد...

بيد ان اتجاهات أرضية متنوعة لا تعني بقضية (الالتزام) بقدر ماتعنى بالفن من حيث كونه يحقق (امتاعا) جمالياً فحسب بغض النظر عن محتوياته الفكرية، وهو امر قد اقتاد الباحثين منذ القديم الى طرح السؤال التقليدي الذي قد ابتذله الاستخدام ونعني به: السؤال القائل (هل الفن للحياة ام الفن للفن؟).

في تصورنا ان طرح مثل هذا السؤال مخطئ اساسا، فليس من المعقول مثلا ان يختلف اثنان في ان الحياة موظفة للانسان يستثمرها لاشباع حاجاته المختلفة سواء اكان ذلك (فنا) ام (سلاحا ناريا) في ساحة المعركة... من هنا، فان الفن المعاصر تجاوز طرح مثل هذا السؤال لمفروضيته في الذهن.

بيد ان الاختلاف في وجهات النظر (ونقصد بذلك: الاتجاهات غير الاسلامية) تبدأ من صعيد آخر هو: تحديد نمط (الوظيفة) التي يضطلع (الفن) بها، ومن ثم تحديد نمط (الاشباع) للحاجات، فهناك من الباحثين من يعالج الظاهرة من خلال المعيار الاجتماعي والفردى، فاذا تناول الشاعر والقاص مشكلة اقتصادية او سياسية مثلا او اية مشكلة تتصل بالهموم العامة للانسان: يكون (الفن) حينئذ منتسبا لـ (الحياة) اما اذا عولجت من الزاوية الفردية التي تحوم على هموم (الذات)، يكون (الفن) حينئذ منتسبا لـ (الفن) وليس للحياة.

وهناك من الباحثين من يعالج الظاهرة من صعيد اخر هو: الحاجات الاولية والحاجات الثانوية، فاذا عالج القاص والمسرحي والشاعر قضية ذات صلة بحاجات الانسان الرئيسية مثل مشكلة الجوع او المرض او اية حاجة لامناس من اشباعها: كان الفن حينئذ منتسبا لـ (الحياة)، اما

اذا تناولها من زوايا الحاجات الثانوية مثل الحاجة الى الجمال (كما تناول مشاهد الطبيعة). كان الفن حينئذ منتسبا الى (الفن)...

وهناك اتجاه ارضي ثالث لا يصطنع امثلة هذه الفوارق بين الحاجات الرئيسية والثانوية او الاجتماعية والفردية بل يجد ان ما يصطلح عليه بالحاجة الفردية والثانوية ينبغي ان (تشبع) أيضا: مادامت تمثل (حاجة) من جانب او مادامت هذه الحاجة تتخذ طابع (الضرورة) من جانب آخر: بخاصة ان شذائذ الحياة تتطلب (محطات) للترهيب يتوقف الانسان عندها قليلا لمواصلة نشاطه في الحياة...

وهناك اتجاه ارضي رابع لا يملك كلمة حاسمة في تحديد الموقف: حيث يجد صعوبة في التمييز بين مستويات الحاجة نظرا لتفاوت الشعوب والاجناس والازمنة في تحديد ذلك ... وأيا كان الامر، لا يعيننا من التصورات الارضية المذكورة الا كونها قد انتهت على اهمية (توظيف الفن) وهو امر يتوافق مع الاتجاه الاسلامي في عملية (التوظيف) او (الالتزام). الا ان الفارق بين الاتجاهين (الاسلامي والارضي) يبدأ من تحديد نمط (الالتزام) او الخلفية الفكرية التي يرتكن اليها...

ان الارضيين (وهم في عزلة عن السماء) لا يعون من الحياة الا كونها مساحة محددة من العمر لا ينبغي ان توظف من اجل اشباع الحاجات العابرة للانسان... اما لماذا وجد الكائن الآدمي، و ماهي مهمته من الحياة، وما صلة ذلك بالمبدع، وباليوم الآخر... فامر يحمله ادباء الارض تماما، مما يضطرهم الى الصدور عن امثلة الاتجاهات المشار اليها، ولعل أقصى وعي يمكن ان يحمله امثال هؤلاء (الملتزمين) المنعزلين عن السماء هو ان (يوظف) الفن من اجل الجماهير، الا ان مثل هذا (الالتزام) المرتكن الى خلفيات فلسفية منعزلة عن السماء لا يمكن ان تحقق هدفها الانساني مادامت اساسا لا تملك وعيا بحقيقة الانسان والمهمة العبادية التي خلق من أجلها...

ومهما يكن، فان الاتجاه الارضي الملتزم بقضية الانسان اذا كان محكوما بالمفارقة التي اشرفنا اليها فان الاتجاهات غير الملتزمة تظل محكومة بمفارقات اكبر حجما، بل انها تنحدر بقضايا الانسان الى احط مستوياته، وهوانه يمكن ملاحظته في الاتجاه الداهب الى ان أهمية الفن تكن في الصدق العاطفي الذي يصدر الفنان عنه بغض النظر عن العنصر (الاخلاقي) الذي يتوافق او يتنافر مع الصدق المذكور، فالمفروض في الفنان- في تصور هذا الاتجاه- ان يعتبر عن عاطفته بصدق وحرارة حتى لو كانت هذه العاطفة نابعة من حاجات غير مشروعة. والتسويق الذي يقدمه هذا الاتجاه قائم على جملة من التصورات لا تقرأها: حتى الاتجاهات الارضية الاخرى فضلا عن الاتجاه الاسلامي الذي يمتلك تصورا خاصا حيال حاجات الانسان و طرائق اشباعها.

من جملة المسوغات التي يقدمها الاتجاه الارضي المذكور هو: (نسبية) القيم في مجتمعات الانسان حيث تتفاوت هذه القيم من مجتمع لآخر مما يصبح من غير المقبول مطالبة الفنان باصطناع موقف اخلاقي خاص مادام كل مجتمع أو فرد له وجهة نظر معينة من الحياة، حيث ان اصطناع موقف خاص سوف يعرّض الفنان لخسارة كبيرة هي: خسارة لقطاع كبير من القراء الذين لا يتساوقون مع وجهة نظره في الحياة.

اسلاميا: (وحتى ارضيا) لا يمكن اقرار مثل هذا المسوّج الذي يقدمه الاتجاه الفني المذكور... ان المتلقي (قارئاً ام مستمعاً ام مشاهداً) لا يكتسب قيمته عند السماء بمجرد كونه (متلقياً) يبحث عن اشباع رغباته بل ان قيمته تحدّد بقدر افادته من مبادئ السماء التي رسمتها له، بكلمة جديدة: ان الالتزام الاسلامي في الفن لا يعنى بـ (الكم) بقدر ما يعنى بـ (الكيف)، بمعنى انه لا يبحث عن الربح والخسارة في (كم) القراء بقدر ما يعنى بصياغة (كيفية)هم اسلاميا... ولعل اشارات النصوص القرآنية الكريمة الى كون اكثر الناس (لا يعقلون) (لا يفقهون) (لا يعلمون) الخ... يفسر لنا هذا الجانب من الحقيقة... طبيعياً، لا يعني هذا ان الكاتب ينبغي ان يزهد بالمتلقي بقدر ما يعني ان وظيفته تتحدد وفقاً لمبادئ السماء التي ينبغي ان يصدر عنها في عمله الفني.

ان عمله الفني ينتظمه بعدان:

البعد الاول: هو ان يُعنى الفنان بقارئه عناية بالغة من خلال المهارة التي تتطلبها العمل الفني مراعيًا بذلك طرائق الصياغة الفنية التي تحقق عنصر (الاثارة) في القارئ.

اما البعد الاخر: فيترتب على نمط الاستجابة عند القارئ من حيث بناؤه النفسي وهويته قد تطبعه سمة (السواء) بحيث يستجيب للافكار المطروحة في النص، وقد تطبعه سمة (المرض) او (الشدوذ) فينسلخ عنها منصاعاً لرغباته الشاذة...

ومن الطبيعي حينئذ لا يعنى الفنان بأمثلة هذا المتلقي الاخير مادام اساساً يصدر عن استجابة منحرفة، وهو امر قد شدد عليه القرآن الكريم حينما رسمه مبدء عاماً في عملية التوصيل: سواء اكان هذا التوصيل علمياً ام فنياً، حيث خاطب النبي (ص) ومطلق المضطلعين بتوصيل رسالة السماء بقوله تعالى (انك لا تهدي من احببت) (وما اكثر الناس ولو حرصت بمؤمنين) (فلعلك باخع نفسك على آثارهم ان لم يؤمنوا بهذا الحديث اسفاً) الخ... حيث تفصح هذه النصوص وسواها عن وجهة النظر الاسلامية حيال المتلقي واسقاطه من الحساب...

والحق، ان العناية بالمتلقي ومحاولة كسبه- في ضوء الاتجاه الارضي المذكور- يظلّ امراً غير عملي في ميدان التطبيق، اذ ان الفنان سوف يحصر نشاطه في ظواهر محدودة تشترك الانسانية فيها جميعاً، مما يقلص من دائرة (الكم) الذي يعنى به، وهو امر يتنافى اساساً مع المسوّج الذي يقدمه في هذا الصدد، هذا فضلاً عن ان اصحاب هذا الاتجاه لم يلتزموا عملياً بمبادئهم حيث نجدهم يتناولون

ظواهر مختلفة تتسم بطابع (النسبية) التي يرفضونها.

ولعل الاتجاه الاشد خطورة ضمن هذا المذهب الراض للالتزام، هو: الاتجاه الذاهب الى ان (الصدق العاطفي) يفرض على الفنان معالجة الظواهر: حتى لو كانت غير مقبولة اجتماعياً: اى انه على العكس تماماً من الاتجاه القائل بنسبية الاخلاق فيما انتهينا توامن الاشارة اليه... انه اتجاه ذاهب الى ان وظيفة الفنان تفرض عليه معالجة الجانبي السلبي من السلوك ليس بهدف تعديله بل بصفته (واقعا) لامناص من الصدور عنه، وقد نشط هذا الاتجاه منذ القرن الماضي على يد بعض القاصيين والنقاد في زحمة اكتشاف بعض الحقائق البيولوجية في حياة الانسان، كما تبلور بوضوح في القرن الحالي بعد ظهور مدرسة التحليل النفسي وتأکید بعض اصحابها على الحياة اللاشعورية للانسان والمبالغة في اكسابها مدى كبيراً من الخطورة: بخاصة الميول الجنسية والعنوانية...

ان المفارقة التي ينطوي عليها هذا لاتجاه تكمن في تسويغه للحظات الضعف أو الخطأ الذي يصدر الانسان عنه، فالسرقة مثلاً أو العمل الجنسي غير المشروع أو العريضة الخ تظل - في تصور هذا الاتجاه - عملاً مشروعاً مادام البناء النفسي للشخصية محكوماً بالطابع الفطري أو البيئي لها، ومن ثم فان تسجيلها في عمل فني وتسويغها يكسب العمل المذكور صابع النجاح الفني لها.

ومهما يكن، فان هدفنا من هذا العرض العابر للاتجاهات الارضية بنمطها الملتمزم وغير الملتمزم، ان يخلص الى تحديد معالم الالتزام الاسلامي وفتراقه من التصورات الارضية، وهي تصورات لخطتنا مدى خبطها في تحديد وظيفة الفن، ثم انشطارها الى تيار (ملتزم) ترفده خلفية فلسفية منعزلة عن الساء، وتيار لايعنى بالفن الا من خلال كونه وسيلة لاشباع الحس الجمالي الصرف عند الانسان، حيث يكتسب العمل الفني قيمته من خلال البناء العمارى للقصيد أو المسرحية مثلاً، ومن خلال العنصر الصوري فيها، ومن خلال عنصر الايقاع...، فهذه الجزئيات او العناصر عند ما تنتظم في شكل فني: تصبح هيكلًا هندسيًا يمتعث الاثارة عند المتلقي، ويشيع حاجته الى الاحساس بالجمال، يستوى في ذلك ان تكون الافكار (خيرة ام شريرة) في الشكل الفني المذكور...

طبيعياً، ان هذه الاتجاهات بنمطها لا تتوافق مع التصور الاسلامي الذي ينطلق في ممارسته للفن من مفهوم عبادى خاص هو ان الاشباع الجمالي الصرف لاقيمة له البتة ما لم يقترن بهدف، كما ان الالتزام بهدف ينبغي ان يتحدد وفق مبادئ الاسلام... وهذا يعني ان قضية (الالتزام) في الفن امر مفروض منه، وان السؤال الارضي القائل بأن (هل الفن للحياة ام للفن) لامعنى له في التصور الاسلامي مادام الفن (وسائر انماط الممارسات) موظفة من اجل تحقيق المهمة العبادية في الارض.

ان ما ينبغي ان نقرره بحسم هو: ليس السؤال عن (توظيف) الفن، بل ينبغي استبداله بسؤال

آخر هو:

ماهي امكانات (الفن): في تحقيق المهمة العبادية التي خلقتنا السماء من أجلها؟ هل يمتلك (الفن) قدرات توصيلية ذات بال بحيث يحقق تأثيره المطلوب في الاعماق وماهي نسب ذلك؟ انه من الممكن ان يقلل البعض من أهمية الفن حتى يصل الامر الى تجاهله تماما، كما قد يبالغ في اكسابه أهمية كبيرة حتى انه ليغامر بالقول: الى ان الفن يستطيع ان يغير وجه التاريخ مثلا...

ان كلا من النظرتين (اهمال الفن أو المبالغة في اهميته) قد يشكلان تفريطا وافراطا اذا اخذناها في نطاق الحياة العامة، لكنها قد يتسمان بالصواب في ظل بعض الشروط الخاضعة لنسبة الزمان والمكان والجنس ونحو ذلك، بيد ان القول بأن لـ (الفن) أهميته الخاصة (كما اشرنا الى ذلك في الحقل الاول) في تعميق الهدف او الدلالة التي نستهدف توصيلها الى الآخرين...، مثل هذا القول يظل صائبا دون ادنى شك، ألا أن اول ما ينبغي طرحه (في الاجابة على أهمية الفن) هو: هل ان الفن إنما اكتسب اهميته لمجرد كونه يعبر «بصدق» عن الحقائق الاسلامية مثلا ام لكونه يعبر عن الحقائق المذكورة وفق لغة خاصة متميزة عن الكلام العلمي والعادي؟

لاشك ان مجرد كون الفن (ومنه: الشعر مثلا) قد عبر عن الحقائق الاسلامية بـ (صدق): هذا وحده كاف في تبيين القصيدة، الا ان القصيدة (في هذه الحالة) لا تختلف عن اى كلام عادى آخر له تأثيره في كسب الجمهور الى الصف الاسلامي: كما لو هتفت متظاهرين بسقوط الطغاة، او كتب شعار على الجدران، أو كتبت مقالة افتتاحية في احدى الصحف:

فاهتاف والشعار وافتتاحية الصحيفة لا تنطوي على اية خصائص فنية بل انها مجرد تعبير عن واقعة او موقف او حقيقة من حقائق الحياة، والامر نفسه فيما يتصل بالقصيدة التي تعبر عن القضية الاسلامية من دون ان تتوفر فيها خصائص الفن: على نحو ما نلاحظه مثلا في الفبة ابن مالك، ومنظومات «السبزواري» و «الاعسم» وغيرهم ممن شرحوا بعض بعض الحقائق المتصلة بعلوم النحو والفلسفة وآداب المائدة... في هذه (المنظومات) تقرير لحقائق لا تملك من الفن الا فضيلة الوزن والقافية، اذ ان هدف الشخصيات المذكورة هو تفسير حفظ هذه الحقائق لسبب واضح هو ان الشعر أيسر حفظا من النثر، وآلا فانهم يعرفون قبل غيرهم ان خصائص فن الشعر غائبة تماما عن منظوماتهم، بل انهم أساسا لا يعينهم اى طابع فني بقدر ما يعينهم ان يسروا ايصال الحقائق الى ذاكرة الحفّاظ.

ان ادراك مثل هذه الحقائق يدلنا على ان القصيدة الخالية من خصائص الفن لا علاقة لها بوظيفة الشعر (من حيث كونه فتا) بل انها تعبر عادى عن القضية الاسلامية، وحينئذ فان تسميتها يقوم (ليس على انها فن) بل على انها مجرد كلام لا يختلف عن الهتاف والشعار والمقالة الافتتاحية والمنظومة العلمية: طالما تفتقد جميعا أهم عناصر الفن الذى اشرنا الى ان (التخيل العاطفي) هو

المجسد لحقيقته في المقام الاول... وفي مثل هذه الحالة لا يحق لنا ان نقول: ان للفن اهميته العظيمة في التعبير عن القضية الاسلامية، «لا يحق لنا ان نسوق امثلة هذا الحكم نظرا لعدم وجود (الفن) في هذه القصيدة حتى يمكن ان يقال عنها «انها حققت أهمية»، بل ان اهميتها تنحصر في كونها قد عبرت بصدق عن القضية الاسلامية... وحينئذ نتساءل: ماهو المسوّغ لان يرهق الشاعر أعصابه في صياغة الوزن والقافية حيث كان بمقدوره ان يصوغ الحقائق بحرية كاملة من خلال الترددون ان يتقيد بمواجز الوزن والقافية؟ مع ذلك، لا يحق لنا ان نمنع مثل هذا الشاعر (ونحن نطلق هذا الاسم عليه تجوّزا) من كتابة القصيدة المذكورة، كلما في الامر: لانطلق على ماكتبه مصطلح (القصيدة) بل نطلق على ذلك مصطلح (المنظومة)، كما لانطلق على كتابته مصطلح (الفن)، ومن ثم لانقول: ان الفن قد حقق وظيفته الاسلامية، لاننا لم نواجه (فتنا) بل كلاما عاديا...

من هنا فإن تحديد وجهة نظر اسلامية خاصة حول الفن لا يمكن ان ندرجها في نطاق تبيين مثل هذه القصائد، بل اذا اردنا ان نحدد تصورا اسلاميا خاصا حيال الفن: حينئذ ينبغي ان نتجه الى الاشكال التي تحمل خصائص الفن فعلا، وهو امر يمكننا ان نستخلصه من خلال النصوص التطبيقية لفن من نحو نصوص القرآن الكريم ونهج البلاغة، والادعية، والاحاديث الواردة عن اهل البيت (ع): كما اشرنا سابقا.

الفن وعناصره

قلنا، ان (الفن) يتميز عن التعبير العلمي او العادى بكونه يعتمد في نقله أو كشفه للحقائق- عنصرا خارجيا يمتزج مع الواقع وفق نمط خاص هو احداث علاقة جديدة بين الاشياء، كالعلاقة التي لحظناها بين (الانفاق) و (الحبة التي انبتت سبع سنابل).

ان احداث مثل العلاقة يتضمن مجموعة من العناصر التي تشكل مجموعها سمة (الفن)، وهي عناصر قد يستقل بعضها عن الآخر حيناً وقد تتداخل فيما بينها حيناً آخر، والمهم هو ان نقف عند هذه العناصر، ونبدأ ذلك باحدث عن عنصر: (التخيل):

(العنصر التخيلي) كما اشرنا- يُعَدُّ من اهم عناصر الفن: ان لم يكن العصب الرئيسي فيها، ويقصد به- كما هو واضح- ما يقابل عنصر (الواقع) بالنحو الذي تقدم تفصيل الكلام فيه في الحقل الاول، الا اننا هنا نستهدف عرض هذا العنصر من خلال خصائصه التي ينبغي ان يستخدمها الكاتب وفق المبادئ الإسلامية لها.

ان تصورات الارضيين (أى الكتاب المنعزلين عن السماء) لعنصر (التخيل) لاتحدد في معايير خاصة بقدر ماتتجه الى احداث علاقة جديدة من الاشياء تحقق (الاثارة) للمتلقي: بغض النظر عن كون هذه (العلاقة) خاضعة للامكان أو الاحالة، للواقع أو الوهم، للصدق أو الكذب، بينا يختلف الامر في التصور الاسلامي لهذا الجانب.

ويمكننا ملاحظة المعايير التي ينبغي ان يستند عنصر (التخيل) لها، من خلال الركون الى (الفن التشريعي)، اى: ان الفنان الاسلامي بمقدوره ان يستند الى نصوص القرآن الكريم واحاديث اهل البيت(ع) في استخلاص المعايير أو المبادئ الى تحكم عنصر (التخيل).

ان اول هذه المعايير هو ارتكان عنصر (التخيل) الى (الواقع) سواء اكان هذا الواقع (حسيا) أم (نفسيا) ام (غيبيا) ...

«فالواقع»- وهذا ما يمكن رصده من جوهر معرفتنا بمبادئ الإسلام - اما ان يكون (حسيا) يعتمد الحواس المعروفة من بصر وسمع ونحوهما، واما ان يكون- (نفسيا) يعتمد طبيعة الاستجابات التي تصدر عنها حيال حقيقة من الحقائق بحيث تنعكس في واقع (نفسى) لاحقيقة له في الخارج،

واما ان يكون (غيبيا) لا يخضع لحواسنا بقدر ما يخضع لتصوراتنا الذهنية عنه وهذا من نحو عوالم الغيب التي تحدثنا النصوص الاسلامية عنه، ولعل الاستشهاد بنماذج (تشريعية) ومقابلتها النماذج (الارضية) يلقي مزيدا من الانارة على هذا الجانب من حيث افتراق كل من التصورين: الاسلامي والارضي في هذا الصدد.

لقد شبه احد الشعراء الموروتين احدهم بأنه قد أخاف اهل الشرك ببطولته حتى ان النطف التي لم تخلق بعد قد طبعها (الخوف) من (الشخص) المذكور، ان عنصر (التخيل) في الصورة الشعرية المذكورة، يقوم اساسا على عنصر (وهي) كاذب لاحقيقة له في كل من الواقع الحسي والنفسي والغبي...

أما «حسيا» فلا وجود للنطف التي لم تخلق بعد، ... واما نفسيا فلا وجود لعالم النفس عند النطفة حتى يمكن للنطفة أن تستجيب نفسيا... فنحن لوأحدثنا علاقة نفسية بين رجل يفعل بالفرح الشديد مثلا وبين تجاوب الشجر والشمس والحيطان مع الرجل المذكور: لكانت هذه العلاقة (مقبولة) دون ادنى شك نظرا لوجود واقع نفسي هو ان الرجل الذي يغمره فرح كبير يتحسس فعلا بان الشجر والشمس والحيطان تشاركه الفرح... صحيح ان هذه الظواهر لاحقيقة لفرحها في الواقع الطبيعي، الا ان لها واقعا في نفسية الرجل المذكور: نظرا لكونه قد خلع احساسه عليها وهو امر نجده جميعا في تجاربنا اليومية... وهذا بعكس النطفة التي لاوجود لها فضلا عن كونها ذات (نفس) تخلع احساسها على الاشياء... من هنا يعد مثل هذا (التخيل) فاسدا من وجهة النظر الاسلامية نظرا لكونه يعتمد (الوهم) و (الكذب)، وهما من الظواهر المنهي عنها اسلاميا: بصفة ان الاسلام يطالبنا بأن نتعامل في سلوكنا مع الواقع وليس مع الوهم...

هنا قد يثار سؤال عن بعض الصور القرآنية أو الصور التشريعية الاخرى التي تبدو وكأنها لا تخضع بدورها الى طابع حسي او نفسي مثل صورة (الحجارة) التي شبه القرآن الكريم قلب الشخصية اليهودية بها في قوله تع فهي كالحجارة اذا شوقسوة، بصفة ان الحجارة لاغسل قلباً حتى تبسم بالقساوة او اللبوسة. والحق ان الحجارة، وفقاً للمفهوم الاسلامي- تملك قدرات واعية مثل (التسبيح) والخوف من الله وهو امر اوضحته النصوص القرآنية ذاتها عند ما عقيت على الصورة المذكورة بان من الحجارة ما تتأثر من خشية الله، وان الوجود بأكمله- ومنه الحجارة طبعاً- تمارس عملية التسبيح (وان من شيء الا يسبح بحمده ولكن لا تفقهون تسبيحهم)... وهذا يعني ان الصورة ارتكنت الى (الواقع) وليس الى (وهم) كما هو شأن الصورة الشعرية المشار اليها... مضافا الى اننا لو نظرنا الى الحجارة منعزلة عن الوعي المذكور، فأن تشبيه قساوة القلب بها يحمل (واقعا نفسيا) هو: احساس الشخص بأن انعدام الشفقة عند الشخصية اليهودية يتماثل مع الحجارة في فقدانها لسمة الشفقة، اى اننا- بصفتنا اشخاصا واعين-

نتحس نفسيا وجود صلة بين قساوة اليهودى والحجارة، بينما لاوجود للنطقة حتى تتحس بوجود مثل هذه الصلة... اذا في الحالتين (حالة وجود الوعي عند الحجارة وحالة فقدانه) هناك (واقع نفسي) عند المتلقي هو: تحسسه بوجود التماثل بين طرفي الصورة (اليهودى والحجارة)...

والامر نفسه يمكننا ان ننقله الى النمط الثالث من (الواقع الاسلامي) ونعني به (واقع الغيب)، فالصور القرآنية التي ترتكن الى الواقع الغيبي تبدو في بعض مظاهرها وكأنها لا ترتكن الى ما هو (حسي) أو (نفسى) مثل التشبيه الوارد عن شجرة الحليم وكون طلعا (كانه رؤوس الشياطين) فبالرغم من ان «الشياطين» ذات كيان (واقعي) إلا ان الكيان المذكور لم يشاهد (حسيا) لكنه (نفسيا) يخضع الى (الواقع) الذهني بصفة ان المتلقي يملك تصورا ذهنيًا عن الشياطين: في صورة (الاشباح) الى نسجها في ذهنه وهونسيج له (واقع غيبي) مادامت الشخصية الاسلامية مؤمنة بالواقع المذكور، لانه واقع وهمي لاوجود له البته...

اذا: للمرة الجديدة، ثمة فارق كبير بين عناصر (التخيّل) من النصوص الاسلامية وبين النصوص الارضية من حيث ركون الاولى الى واقع (حسي) او (نفسى) او (غيبي). وركون الاخيرة الى واقع (وهمي) لاساس له في عالم الحقائق المشار اليها، وهو امر يقتادنا الى ان نكرر من جديد ضرورة افادة الفنان الاسلامي من هذا الجانب في استخدامه لعنصر (التخيّل) لالكونه يجسد حقيقة فنية فحسب بل لكونه ينعكس أساسا على سلوك الشخصية الاسلامية أيضا، فالشخصية التي تتغذى على التعامل مع (الوهم) سوف ينعكس غذاؤها (الوهمي) المذكور على البناء النفسي العام لها وهو ما يتنافى مع مبادئ الاسلام التي نحرص على تحقيق أفضل صيغها وفقا للوظيفة العبادية التي خلقنا من أجلها أساسا... ويمكن - كما اشرنا - للكاتب الاسلامي ان يقوم بعملية استقراء لجميع عناصر (التخيّل) في نصوص التشريع حتى يستخلص منها قاعدة فنية تميزها عن قواعد الفن الارضي حتى يتفرد للاسلام: اتجاهه الفتي الخاص به في هذا الميدان.

التخيل والصورة

ان عنصر (التخيل) يأخذ شكلا معينا من العبارة وتركيبها، بمعنى اننا عندما نحدث (علاقة) بين شيئين انما ننشئ في الواقع رأى أو مشهدا أو صورة خارجية أو ذهنية: تتكون من طرفين، طرف اول يتضمن الشيء الذى نخلع عليه (العلاقة الجديدة) مثل (القلب) الذى نعزم خلعه صفة خاصة عليه، ثم طرف آخر مثل (الحجر) المتضمن صفة (القساوة) التى اردنا خلعها على القلب، فهناك . اذاً- في كل عنصر تخيلي طرفان يمتزج بعضهما بالآخر لينبثق منها شئ ثالث جديد لا يحمل خصيصة احدهما بل يحمل خصيصة متميزة لها أستقلالها: تماما مثل التركيب الكيميائي لمادتين حيث تنبثق من التركيب مادة ثالثة جديدة...

ان عملية التركيب التخيلي المذكور يطلق عليه (في اللغة الفنية الحديثة) مصطلح (الصورة)، ولعل المصطلح البلاغي الموروث الذى يطلق عليه اسم (البيان) مقابل (المعاني) و (البديع) يجسد مفهوم (الصورة) التى اشرنا اليها: حيث ان كلا من (التشبيه) و (الاستعارة) و (الكناية) وغيرها تجسد مفهوم (الصورة) بمعناها التركيبي المذكور. والحق ان كلا من (المعاني والبيان) يتضمن الكثير من اقسامهما عنصر (الصورة) أيضا، الا ان (البيان) تستقل في ذلك .

من هنا نجد ان مصطلح (الصورة) يظل عنصرا يختزل تلكم التفاصيل التى تتضمنها البلاغة القديمة، ففضلا عن ان البلاغة القديمة تمثل مناخا خاصا لا يتلف مع حياتنا المعاصرة (وهو امر نعالجه في مكان آخر من هذه الدراسة)، فأن تفصيلاتها المرهقة للأعصاب من الممكن الاستغناء عنها واستبدالها ببلغة جديدة تنسجم (ليس مع عصر الاقتصاد اللغوى فحسب) بل مع واقع التصور الاسلامي لمفهوم (البلاغة) التى وصفها الامام الصادق (ع) بأنها تعبير عن دلالة عميقة بلغة مقتصده...

المهم، ان مصطلح (الصورة) يظل هو المحسوس - كما قلنا- لعملية التركيب التخيلي... ونظرا لأهمية هذا العنصر وكونه (السمة) المميزة للغة (الفن) وافتراقها عن لغة (العلم) أو التعبير العادى،... نظرا لأهمية ذلك ينبغي ان نفرد لها حقلا مستقلا نتحدث من خلاله عن عناصر (الصورة) والمعايير التى ينبغي ان تحكمها لتكتسب صفة النجاح الفني: من خلال ركوننا الى جوهر المبادئ

الاسلامية في تصورنا لعمليات الادراك الذهني، ومن خلال ركوبنا- كما كررنا- الى النصوص الفنية التي نجدها في نصوص القرآن والحديث.

ان اول ما ينبغي التأكيد عليه هو ان اللجوء لعنصر (الصورة) يظل مجرد (وسيلة) لتعميق الدلالة، لذلك لانجد انفسنا ملزمين بالانسياق حتى مع المفهومات الحديثة للصورة (فضلا عن المفهومات البلاغية لها)، بل ننتقل من الادراك الاسلامي للظواهر حيث (يوظف) كل شيء من اجل (الهدف)... لذلك : ليس ثمة معيار خاص لنجاح الصورة الا بقدر ما تحقق عنصر (الاثارة الفنية) او ما أسميناه بتعميق الدلالة...

ان النقد الادبي المعاصر يمتلك تصورات خاصة عن (الصورة) مثل كونها : تعتمد (البعد النفسي) بدلا من البعد المادى مثلا، «التشبيه» الذى يتضمن طرفاه بعداً «حسيا» يعد - في التصور النقدي الحديث - ظاهرة بدائية نظرا لان البدائيين تهرهم المظاهر الحسية ويفتقرون الى ادراك الدلالات المعنوية للشيء، من هنا فان احد طرفي الصورة او كليهما اذا بدّل بما هو (نفسى) يجعلها اشد قربا من النجاح كما ان (الاستعارة) تعد اشد نجاحا من (التشبيه) لانها تحذف (اداة التشبيه) البدائية، و «الكناية» تعد اشد منها نجاحا لانها تحذف (ليس اداة التشبيه) فحسب بل حتى طرفي الصورة وتتحول الى (رمز) للشيء بدلا من ادراك طرفين محددين له... من هنا أيضا يعد (الرمز) اشد اشكال الصورة نجاحا في العمل الفنى : في تصور النقد الادبي الحديث...

اما اسلاميا، فلا نجد انفسنا ملزمين بهذا التصور بقدر ما ينبغي ان نعتد التصور الاسلامي للفن: من خلال الوقوف على لغة القرآن والحديث من جانب والافادة من المعرفة النفسية احديثة من جانب آخر: حيث ان المعرفة الاخيرة تحدد لنا بوضوح ان المهم هو تحقيق عنصر (الاثارة) بغض النظر عن بدائية الاداة الفنية أو حداثتها، اذ مالفائدة من استخدام (الرموز) فحسب اذا كان استخدامها لا يحقق العنصر الاثارى، كما انه مالفائدة من استخدام (البلاغة الموروثة) اذا كان استخدامها قاصرا عن تحقيق عنصر (الاثارة) الفنية... الفائدة تتمثل في الركون الى استخدام أية (اداة) فنية لتعمين الدلالة، وهو ما نلاحظه بوضوح في لغة القرآن الكريم بخاصة، حيث نظفر بمصيلة ضخمة من التماذج التي تعتمد اللغة البلاغية حيننا ونعتمد اللغة (الرمزية) حيننا آخر: حسب ما يستدعه السياق، وهذا هو المعيار الاسلامي للفن فضلا عن كونه يتسق مع الادراك العقلي السليم للظواهر.

وتأسيسا على ما تقدم، نحاول الآن الوقوف على الاشكال المختلفة لعنصر (الصورة): من خلال الوقوف على النص القرآني الكريم بغية استخلاص المبادئ الفنية لها، والافادة منها في العمل الفني الاسلامي.

ان (الصورة) قد تكون (مفردة) تتألف من ظاهرتين يجمع بينهما لاحداث ظاهرة ثالثة: مثل صورة (الكفار) وتشبيههم بـ(الانعام) (ان هم الا كالانعام)، وقد تكون (متعددة) تتألف من مجموعة (صور) مثل (مثل نوره كمشكاة، المشكاة في مصباح، المصباح في زجاجة، الزجاجة كانها كوكب درى، الخ،... فهنا مجموعة من الصور «المفردة» (النور والمشكاة) (المصباح والزجاجة) (الزجاجة والكوكب الدرى) الخ الآ ان مجموع الصور يؤلف صورة واحدة...

والمهم ان السياق هو الذى يحدد نمط الصورة وكونها مفردة أو متعددة، كمشال الكفار وتشبيههم بالانعام حيث ان الهدف هو ابراز التماثل بين الطرفين من خلال فقدان التميز بينهما، وحينئذ يكفي اقتناص بعد واحد يشتركان فيه... والامر كذلك بالنسبة لتشبيه الحور مثلا باللؤلؤ أو الياقوت ونحوهما حيث ان الهدف هو ابراز البعد الجمالي للحور... اما حين يستدعى الموقف تفصيلا للشيء فحينئذ يجي المسوخ الفني لتعدد الصور مثل الصورة المتعددة للنور، حيث ان ابراز المعطيات المتنوعة للنور وتعدد أبعاده يفرض صورا متعددة،... والامر كذلك بالنسبة لنماذج اخرى تعدد صورها مثل قضية (الانفاق) حيث يشبه النص الانفاق بالحب، الحبة تنبت سبع سنابل، السنبلة تحمل مائة حبة، ومثل تشبيه قساوة اليهودى بالحجر، وانه اشد قسوة، وان الحجر تتفجر منه الانهار، الخ.. فالانفاق بصفته يستتبع تعويضا دنيويا واخرويا من حيث مضاعفة ذلك، فان المضاعفة حينئذ تستدعي صورا متعددة تتناسب مع عملية المضاعفة...

اذا: السياق أو الموقف هو الذى يحدد نمط الصورة سواء اكانت مفردة ام متعددة وسواء اكانت متداخلة أو متتابعة او غير ذلك من اشكال التركيب الصورى الذى فصلنا الحديث عن مستوياته في الحقل الاخير من هذه الدراسة، ونعني به الحقل المتصل بالفن التشريعي، حيث يحسن بالفنان الاسلامي: الوقوف على المستويات المذكورة للاستفادة منها في كتابة الفن الاسلامي المتميز، وجعلها مبادئ ومعايير عامة لعنصر الصورة وطرائف صياغتها...

ان عنصر (الصورة) بنحوها المتقدم: يستخدم عادة في العمل الشعرى أو الخاطرة ونحوهما و تؤول نسبته أو تنعدم في الاعمال القصصية والمسرحية: حيث يعوض عنها بعنصر مباشر هو ما يمكن تسميته باللقطة، أو المرأى، او المشهد،... والفارق بين الصورة غير المباشرة وبين الصورة المباشرة هي ان الاولى تعتمد عنصر الاحداث لعلاقة جديدة بين الاشياء مثل (العلاقة بين الحور واللؤلؤ)، اما الصورة المباشرة فهي تتحدث عن الواقع مباشرة، دون احداث علاقة بين اطرافه، فعندما يتحدث النص القرآني عن اقوام نوح(ع) والى انهم يضعون أصابعهم في آذانهم ويضعون ثيابهم على وجوههم عندما يواجهون نوحا،... هذه الصورة (وضع الثياب على الوجه والاصابع في الاذان) لا تقوم باحداث اية علاقة جديدة بين مفردات الواقع، بل تنقل مفرداته بصورتها الواقعية... والمهم، ان نمط

الشكل الفني من جانب (القسيمة، القصة الخ)، ونمط الموقف يفرض نمط صباغة الصورة وكونها (رمزا) للواقع أو تعبيرا مباشرا عنه، ففي وصف جنة السابئين سورة (الواقعة) مثلا نجد ان الصورة بنمطها المباشر وغير المباشر تأخذ صباغتها وفما لمتطلبات الموقف، حيث يجي وصف السرر وكونها موضونة، والشرب من خلال الاباريق والكؤوس والاكوام وغير ذلك، ويجي وصفه مباشرة انظرا لكون (الواقع) كذلك، الا ان النص ما ان يصل الى (الحور) حتى يتجه الى عنصر (الصورة غير المباشرة) فيصوغ (سببها) بينها وبين اللؤلؤ المكنون: نظرا لما يتطلبه الموقف من صياغة (رمز) لا (واقع حسي) للحور، فثمة قيمة اخلاقية لا تسمح للمتلقي بان يتعامل مع عنصر (الجنس) بنفس التعامل) مع عنصر (الطبيعة) لان الاخير موضع تعامل الجميع، بينما الاول موضع تعامل خاص ينحصر في الحياة الزوجية الخاصة: حيث يتطلب الموقف عدم الوصف المباشر من جانب (وهو المسوغ الفني للرمز) وعدم تفصيلات ذلك من جانب اخر (وهو المسوغ الفني لكون الرمز يأخذ شكل الصورة المفردة وليس الصورة المتعددة)...

و ايا كان، فان (الصورة) بعامة تظل أداة من أدوات (الفن) المرتبطة بعنصر (التخيل)، الالهي: احداث علاقة جديدة بين مفردات الواقع ... وبالرغم من ان هناك اشكالا او أدوات اخرى ترتبط بعنصر (التخيل) فيما نتحدث عنها عند معالجتنا الاشكال الفن (مسرحية، قصة، خطبة، خاطرة الخ)، الا ان هدفنا هنا هو تبين (عناصر) الفن العامة: حيث يجي (التخل) في مقدمتها، و حيث تجي العناصر الاخرى متممة لماهية (الفن) من حيث عناصره، ومنه عنصر:

العنصر العاطفي

يقصد بـ (العاطفة) ما يقابل (الفكر)، فالادراك البشرى يقوم على العنصرين المذكورين أساساً، كل ما في الامر ان النسبة العاطفية ينبغي ان تأخذ حجماً صغيراً من مساحة الاستجابة البشرية للأشياء، فإذا تلقينا نبأ سعيداً أو مؤلماً مثلاً ينبغي ألا نسمح للبعد العاطفي ان يسيطر على استجابتنا وفقاً للآية الكريمة التي تطالب بالآ نأسى على ما فاتنا ولا نفرح بما آتانا ...

طبيعياً، ان العنصر (العاطفي) يفرض ضرورته في موقف: مثل عاطفة الابوة والامومة والبنوة ونحوها، حتى ان الام- على سبيل المثال- لو لم تتضخم عاطفتها حيال طفلها لما امكن ان تتحمل متاعبه ... بيد ان ذلك كله- وفقاً للتصور الاسلامي- ينبغي الا يتجاوز المنحني المتوسط للتعامل، فالمشروع الاسلامي يطالب الابوين مثلاً الا يضخموا عواطفهم حيال الاولاد اذا لم يقلحوا في تعديل سلوكهم: مطالباً اياهم ان يكلوا امرهم الى الواقع (...) ان مثل هذه المطالبة بتوكيل امر الاولاد الى الله ولفت نظر الابوين الى ان سلوك اولادهم لو لم يكن مرضياً عند الله فلا حاجة الى القلق حيالهم: واذا كانوا مرشحين الى ان يصبحوا اسوياء ذات يوم فان امرهم موكول الى الله ... ففي الحالتين يطالب الشرع الاسلامي الابوين بعدم تصعيد عاطفتهم حيال الاولاد: مع أنهم اشد المنبهات اثاراً لديهم ... لقد طالب الله ابراهيم بأن يتخلى عن ابيه، وطالباً نوحاً بان يتخلى عن ابنه وان يتجهها، بحببتهما الى الله بدلاً من الابن والأب ...، وهذا يعني ان التصعيد العاطفي بنمطيه: المشروع وغير المشروع محظور في التصور الاسلامي لعنصر (العاطفة)، بل اشد المواقف اثاراً وهو فقدان القريب اباً ابناً مثلاً: يطالب المشروع الاسلامي بعدم شق الجيب وخمش الوجه وحتى بعدم مجرد ضرب اليد على الجسم مثلاً عند المصيبة، وهو امر يكشف بوضوح ان المبالغة العاطفية امر- كما اشرنا- محظور عند المشروع الاسلامي ...

اذا ادركنا هذه الحفيفة: عندئذ يمكننا ان نتعرف حقيقة الاستجابة العاطفية حيال اشد المواقف اثاراً ... اما لونتقنا الحقيقة الى الاستجابات العادية للأشياء لأمكننا ملاحظة ان الحظر العاطفي يأخذ شكلاً حاداً عند المشروع الاسلامي، فهو يمنع الغضب، والغيبة، والعدوان عموماً بصفاتها تعبيرات عاطفية ... كما يطالب بالعفو والاحسان والانفاق ونحوها من الاستجابات التي

تكظم الانفعال... كل اولئك يكشف لنا ان (التعبير العاطفي) اذا اكتسب سمة المبالغة يظل مطبوعا بالخطر، ومن ثم يظل مطبوعا- في اللغة النفسية- بسمية المرض أو الشذوذ... واذا كان الامر كذلك، حينئذ فان نقل هذه الحقيقة الى (العمل الفني) لابد ان تأخذ نفس السمة المحظورة بصفة ان الفن احد اشكال الاستجابة البشرية حيال الاشياء... بيد ان ثمة فرقا بين مطلق التعبير العاطفي- كما قلنا- وبين المبالغة فيه، فالعاطفة- مادامت تشكل احد وجهي الاستجابة (الفكر والعاطفة) حينئذ لابد ان تأخذ نصيبها من العمل الفني أيضا: مع ملاحظة ان أدواته من (تخيّل) و (إيقاع) ونحوهما تساهم في التصعيد العاطفي: الا انه في نطاق محدد...، وبكلمة جديدة: اذا كان المشرع الاسلامي يسمح- على سبيل المثال- بالتصعيد العاطفي في مواقف خاصة مثل عاطفة الام حيال طفلها الصغير، أو عاطفة الجندي في ساحة المعركة، أو عاطفة الشخص حيال قريبه، فان (العمل الفني) يعدّ واحدا من هذه المواقف التي يتصاعد من خلاله العنصر العاطفي لآثاره خاصة عند المتلقي... فنقل الفنان لاحد مشاهد الطبيعة الجميلة، أو لاحد المعارك العسكرية، أو التثمين لاحدى شخصيات المعصومين (ع) مثلا: عند ما يقترن بالتصعيد العاطفي لها، حينئذ يكتسب صفة المشروعية دون ادنى شك، لأن التصعيد المذكور يجعل التواصل مع الله تعالى من خلال مشاهد الطبيعة أو المعارك الاسلامية أو شخصيات المعصومين (ع) اشد حجما من الاستجابة العادية... وثمة فرق بين التصعيد العاطفي وبين المبالغة أو التورم، فالاول تفرضه حقائق الواقع والاخر يتسبب عن شذوذ أو مرض: كما قلنا.

في ضوء ما تقدم، يمكن القول بأن ما يميز العمل الفني عن غيره هو تصعيد (العنصر العاطفي) فيه دون الوقوع في المبالغة، الا ان هذا التصعيد لا يطبع كلّ الاشكال الفنية بل بعضها بخاصة: القصيدة بل احد اشكالها فحسب وهو ما يطلق عليه اسم (القصيدة الغنائية)، ومثلها (الخطبة): حيث يتطلب الموقف تحريك الجمهور واستثارة عواطفه...، كما ان القصيدة الغنائية بصفتها تعبيرا عن حالة انفعالية لكاتبها لابد ان تطبع بالسمة العاطفية... واما الاشكال التعبيرية الاخرى من قصة ومسرحية ونحوهما فان العنصر العاطفي يضر فيها وقد ينعدم أحيانا... ولكن من الممكن ان يتصاعد فيها العنصر العاطفي أيضا تبعا لمتطلبات الموقف.

بعبارة، ان العنصر العاطفي يشكل واحدا من شطرى العملية الفنية (التخيّل، العاطفة) حتى انه لا يكاد يتفصم احدهما عن الآخر، فنحن عندما نصف بطلا عسكريا مثلا بأنه يهدر كالعاصفة في ساحة المعركة انما نصدر عن عنصرى (التخيّل والعاطفة)، اما عنصر التخيّل فيتمثل في احداث علاقة بين البطل والعاصفة من خلال اداة التشبيه، واما عنصر (العاطفة) فيتمثل في كوننا قد انفعلنا حيال البطل حتى تصاعد انفعالنا الى درجة التداعي الى العاصفة واستحضارها في الواقع النفسي لها بل يمكن القول بان (التخيّل) هو الشكل الخارجي للفن، وان (العاطفة) هي الشكل

الداخلي له، وبكلمة جديدة يمكن ان نستعمل لغة خاصة فنقول ان (الفن) يقوم على (التخيّل العاطفي) للأشياء، كلّ ما في الامر ان (التخيّل) ينبغي ان يتسم بصفة الواقع النفسي أو الحسي أو الغيبي، - كما تقدمت الإشارة في حقل سابق - وإلى ان (العاطفة) ينبغي ان تضبطها سمة (العقل)، بمعنى انه ينبغي ألا تطبعها سمة (المبالغة) كما قلنا: انطلاقاً من التصوّر الاسلامي لعنصر (العاطفة) حيث تحدّثنا - قبل صفحات - عن مستوياته التي ينبغي ان يصدر الكاتب الاسلامي عنها... وفي تصوّرنا ان مستوى التعبير العاطفي ونسبة استخدامه يمكن ان نستخلصها من التوصيات والنصوص الفنية (القرآن الكريم، النهج، الخ) اما التوصيات فتحدّد لنا (مستوى) العاطفة، واما النصوص الفنية فتحدّد الدرجة او النسبة العاطفية،... فلو قدر لنا أن تتأمل اية سورة قرآنية كريمة (عدا البعض الذي تتضخم او تضمر فيه النسبة) لا يمكننا انقول بان النسبة تأخذ حجماً صغيراً من مساحة السورة بحيث لا تصل - في حالة تصاعدها - الى درجة التكافؤ بينها وبين العنصر المباشر أو الفكر... وهنا ينبغي لفت النظر الى الفارقة بين النص القرآني الكريم وبين مطلق التعبير الفني البشري، فالتص القرآني بصفته كلام الله تعالى وإلى انه تعالى (منزه) عن التجسيم: حينئذ لا يمكن ان نتحدث عنه من خلال المعايير البشرية بل نستهدف الذهاب الى ان الله تعالى (يراعي) الاستجابة البشرية فيصاغ النص وفقاً لنسبة معينة من العنصر العاطفي الذي يستجيب القارئ حياله،... ولذلك عند ما نقول: ان (العنصر العاطفي) في النص القرآني يحتل نسبة صغيرة من مساحة النص، انما يقصد بذلك: العنصر المتصل بانفعال الاشخاص حيال احد المنبهات التي يعرضها النص... وبكلمة اخرى، ينبغي ان نضع فارقاً بين النص الفني الذي يأخذ استجابة الجمهور في الاعتبار فيخطّطهم بقدر عقولهم (فكر وعاطفة)، وبين النص الفني الذي يصدر عن كاتبه: وذلك مثل القصيدة الغنائية، فهذه القصيدة (تعبير عاطفي) عن صاحبها، أي ان صاحبها يتفاعل باحد المواقف فيترجم انفعاله الى قصيدة... واما القصيدة (الموضوعية) فلا تعبّر عن (انفعال) صاحبها بل ان صاحبها يحاول أو يصوغ قصيدته وفقاً لانفعالات (الآخرين)، أي انه يصوغها وفقاً لمعرفته بقوانين أو مبادئ الاستجابة البشرية للأشياء،... وهذا ما يطبع النص القرآني الكريم الذي يخاطب المتلقي وفق نسبة صغيرة من العواطف التي يصدر البشر عنها: بحيث يمكن القول - في نهاية المطاف - الى ان العنصر العاطفي يظل - في المنحنى المتوسط - بمثابة الملح للطعام أو الماء للنبات: مع مراعاة المواقف المختلفة التي تتصاعد أو تتضاءل النسب العاطفية فيها: تبعاً للمتطلبات التي تحدّد ذلك، بالنحو الذي تقدم الحديث عنه.

ان كلا من عنصرى (العاطفة) و (التخيّل)، اذا كانا يجسدان وجهي عملية (الفن): فلانها من جانب - يمكن ان يتحدّا في عملية واحدة حيث قلنا بان العاطفة هي البطانة الداخلية

للعمل الفني وان التخيل هو مظهره الخارجي المتمثل في عنصر (الصورة)... كما انها - من جانب آخر - يمكن ان ينفصلا: كما لو عبرنا انفعاليا عن احد المواقف دون ان نرتكن الى عنصر (الصورة) مثلا، حب يظل الانفعال أو العاطفة هو البطانة العامة للعمل الفني...
والحق، ان (العاطفة) من النادر ان تستقل في عمل فني بقدر ما تتوسل بادوات اخرى مثل (التخيل) الذي اوضحنا صلته بالعنصر العاطفي، ومثله: ادوات اخرى يجي في مقدمتها عنصر:

العنصر الايقاعي

يقصد به (الايقاع): الاصوات التي تنتظم في شكل خاص من التعبير بحيث يبتعث الاثارة والامتناع والاحساس بالجمال عند المستمع... وبكلمة مبتذلة: يقصده ما يطلق عليه اسم (الموسيقى) في اللغة المألوفة...

ان الايقاع يعدّ من اهم السمات التي تميّز (الفن) عن سواه: من حيث الشكل الخارجي له. ولعل سرّ ذلك مرتبط بطبيعة التركيبية البشرية التي تقوم حركاتها وتعبيراتها على أساس من الانتظام في الحركة الجسمية وفق العبارة المنطوقة .

واذا كان (الفن) قائما على أساس انفعالي أو عاطفي، فإن الايقاع يظل واحدا من اشد الاشكال تعبيرا عنه: بصفة ان العاطفة تستثار حينما تواجه (منها) يلح على وجدان الشخص أو تركيبته النفسية وهي تركيبة قائمة على اساس (منتظم) في الحركة والنطق: كما اشرنا، ولعل الاثارة التي تبثها اناشيد الحماسة مثلا أو الخطب الخاصة أو القراءة المنغمة والمرتلة: تفسر لنا صلة ذلك بالتركيبية البشرية المشار اليها... من هنا فإن النص القرآني الكريم أخذ هذا الجانب الارثي من الشخصية بنظر الاعتبار حيث تحتشد عباراته بصنوف مختلفة من الايقاع المدهش، كما تحتفظ بنسبة ضخمة جدا من العنصر المذكور الى الدرجة التي تلفت الانتباه، حتى اننا لانكاد نمرّ بسورة أو مقطع أو حتى الآية المفردة الا ونجدها ذات طابع ايقاعي خاص، وهو أمر يفسر لنا أهمية هذا العنصر وضرورته التي لامناص منها في العمل الفني...

طبعيا، ثمة فوارق بين نمطين من الايقاع: أحدهما يتسم بالضرورة الفنية التي أشرنا اليها، بينما يتسم النمط الآخر من الايقاع بسمة معكوسة تماما: أي الخطر التشريعي له حتى ليصل ذلك الى درجة الحرمة وليس مجرد الكراهة (وهو امر نتحدث عنه مفصلا عند معالجتنا لظاهرة الغناء التي حرّمها المشرع الاسلامي تحريما قاطعا)...

المهم: ان النمط المتسم بالضرورة الفنية يمكن- في ضوء النصوص الفنية التشريعية- استخلاص مبادئه أو اشكاله متمثلة في: جرس العبارة: التجانس، التوازن.

ونقصد به (الجرس): طبيعة الحروف التي تنتظم في كلمة (بما انها منطوقة) وتأخذ سياقها خاصا

في مجموع الكلمات، ... ونقصد بـ(التجانس) تماثل الاصوات بين المجموع المشار اليه، اى تماثل صوت الكلمة الواحدة مع: الاخرى، ... واما (التوازن) فنقصد به خضوع الاصوات لنظام صوتي متكرر موحد مثل أوزان الشعر، ومثل العبارة الخاضعة لنمط موزون... وهناك نمط رابع من (الايقاع) يطلق عليه- في اللغة الفنية- اسم (الايقاع الداخلي) ويقصد به تجانس الاصوات مع دلالة العبارة...

ان هذه الاشكال الاربعة من (الايقاع) يمكن استخلاصها بوضوح من النص القرآني الكريم والنصوص الواردة عن النبي (ص) وأهل بيته (ع)، ومن ثم: يمكن الافادة منها في استخلاص مبادئ عامة في التصور الاسلامي لظاهرة (الايقاع) واستثمار ذلك في العمل الفني الاسلامي .
ان مانستهدفه- في الحديث عن الايقاع- هو: الافادة من العنصر المذكور في اكساب العمل الفني بعدا جماليا يساهم في شد المتلقي نحو هذا العمل: كل ما في الأمر ان استخدام هذا العنصر ينبغي أن يتم وفقا للمزاج الذى يطبع عصر الفنان...

فالسجع- على سبيل المثال- لا يتألف مع الحياة المعاصرة التي هجرت ذلك التراث المسجوع الذى افرزته القرون الغابرة مطبوعا بسمة التكلف: وهي سمة فرضها انفلاق التيار الثقافي عصرئذ على الضد من العصر الحديث الذى ألف مختلف التيارات مما جعله يؤثر التلقائية والسهولة والوضوح بدلا من التكلف والاتواء...

ان الكاتب الحديث قد يلجأ الى العمارة المسجوعة الا ان ذلك يتم في موقع أو موقعين من مساحة النص مثلا، مع انسيابية ملحوظة واحكام في العبارة... هذه الانسيابية ذاتها تنسحب على الاشكال والمستويات الايقاعية الاخرى من حيث (جرس) الكلمة و (تجانس) الاصوات و (توازن) الجمل أو التعديلات أو الاسطر الشعرية...

المهم، ان مراعاة المناخ الثقافي تفرض على الفنان الاسلامي ان ينتخب من الايقاع، ما يتوافق مع المناخ المذكور، وهو امر لعله يفسر لنا سر التنوع والتفاوت الملحوظين في النصوص التشريعية: -في مقدمتها نصوص القرآن الكريم- حيث لا ينحصر عنصر الايقاع في عبارات مسجوعة، أو مرسلة بل يرواح بينها حيناً، ويؤثر احدهما على الآخر حيناً آخر: حسب ما يقتضيه السياق، فضلا عن ان التنوع في ذلك: يدع كل عصريته يتجاذب فنيا مع النوع الايقاعي الملائم له.

واذا كان الايقاع المتصل بما اسميناه بـ(التوازن) يخضع لنسبية العصر الذى ينتمي الفنان اليه: مثل انتخابه للايقاع العمودى أو الحرّ أو النثرى (في مجال القصيدة)، ومثل انتخابه للارسال أو السجع، او انتخابه للجملية المتوازنة مع اختها أو المتحررة من ذلك (في مجال النثر)، الا ان الاشكال الايقاعية الاخرى تظل مطلقة غير خاضعة لنسبية العصر: بصفة ان (جرس) الكلمة و (تجانس) الاصوات وتجاوب الدلالة الفكرية مع الايقاع اللفظي لها أى (الايقاع الداخلي)، أولئك

جميعا تظل من السمات المشتركة للفن بحيث ان الانسلاخ عنها يفقد العمل الفني جماليته التي تميزه
عن الكلام العادى أو العلمي ...

العنصر البنائي

ان كلا من عناصر (التخيّل) و (الانفعال) و (الايقاع) لا يأخذ أهميته إلا من خلال انصبابه في هيكل موحد: تتلاحم اجزاؤه وتتفاعل بعضها مع الآخر بحيث يمكن القول بان «الموضوع» أو «الافكار» الاسلامية المصاغة وفق عناصر التخيّل والانفعال والايقاع: هذا (الموضوع) يبدأ من خط معين وينتهي الى خط نهائي: تتواشج جزئياته على نحو ما نلاحظه في الخطوط الهندسية التي تنتظم عمارة فخمة تبتعث الدهشته: بناء وجمالية.

ان المواد الاولية للعمارة تتمثل في (العناصر) المشار اليها: مضافا الى عنصر (اللغة) التي أهملنا الحديث عنها: نظرا لوضوحها في الازدهان من حيث كونها (الاداة) التي تتم من خلالها عملية (البناء)، وهي اداة تعتمد الوضوح والاحكام والجمالية في صياغتها.

طبيعيا: ينبغي ان نفرز بين نمطين من البناء، بناء الموضوع من حيث جزئياته (الفكرية)، وبناء العناصر المشار اليها من حيث اندماجها وتوحيدها في الموضوع المذكور، فالموضوعات تتنامى اجزاؤها وتتلاقى بالنحو الذي تتنامى من خلاله عروق الشجر واغصانه وأوراقه وثماره، ثم تتلاقى وتتجانس، وتتقابل فيما بينها عبر عملية النمو من جانب وحصيلته من جانب آخر. كما ان عناصر التخيّل والانفعال والايقاع (تتدمج) ضمن عملة النمو المذكورة لتهيئها (لونا) و (حركة) و (رائحة) لا ينفصل أحدها عن الآخر، كما لا تنفصل جميعا عن اصولها المذكورة.

طبيعيا أيضا: ان عمليات التنامي والتجانس والتقابل قد تخضع للزمن الموضوعي (اي التسلسل التاريخي للحدث أو الموقف الذي يعالجه النص الفني)، وقد تخضع للزمن النفسي (اي عمليات التداعي الذهني واستطراداته وتوجهاته): حيث يفرض الموقف نمط النمو العضوي الذي ينتجه الفنان من حيث كونه نموّاً تاريخياً أو نفسياً...

المهم، ان مطالبة الملتزم الاسلامي بتحقيق هذه الوظيفة النمائية لعمله الفني: انما تنطلق من طبيعة النصوص الشرعية التي روعي فيها جانب البناء العماري بنحو ملحوظ وفي مقدمتها نصوص القرآن الكريم، فالسور القرآنية جميعا: بدء من اصغرها حجبا الى اكبرها حجما، ينتظم كلامها بناء خاص (بنمطية الزماني والنفسي) سواء اكانت موضوعاتها (موحدة) كما هو شأن غالبية السور

القصار أو كانت (متنوعة) تتضمن عشرات الموضوعات المختلفة كما هو طابع السور الكبار، حيث يخضع الموضوع الواحد لعملية (تنام) لجزئياته، وحيث تخضع الموضوعات المتنوعة لنفس (التنامي) بعد أن تكون هذه الموضوعات اما منصبة في (محور) فكري واحد تحوم عليه، أو محاور متنوعة تتلاقى عندها أو تتقابل عندها: لتشكل في النهاية خطوطا متوازية أو متجانسة، وبما أن هذه الدراسة خصصت الحقل الأخير منها لمعالجة النصوص الشرعية (ومنها: الجانب العماري للسورة أو الحديث) حينئذ نحيل القارئ الى ملاحظة الحقل المذكور.

بيد أن متجدر ملاحظته هنا، أن عملية «البناء» الفني فضلا عن أن مسوغاتها الشرعية هي التي تفسر لئلا السر الكامن وراء مطالبة الكاتب الاسلامي بالتوفر على هذا الجانب، الا انه - الى جانب ذلك - يمكن التدليل فنيا على اهميته البناء من خلال ادراكنا بأن وظيفة العمل الفني هي احداث الاثارة في النفوس بغية تعديل السلوك العبادي للشخصية، حينئذ فان استخدام اشد الوسائل عمفا في التأثير يظل هو الهدف الذي يرصده الكاتب عادة، ومن البين أن الادراك البشري (وهو ما فصلت الحديث عنه احدى مدارس علم النفس الحديث - الاتجاه - الشكلي) يستجيب فطريا لـ (الكل) وليس لـ (الجزء) المنفصل عنه، بمعنى أن استجابته لكل أوميله الى (تكلمة) ذلك: في حالة التفكك والخلل، تظل اشد تحقيقا لعنصر (الاثارة) المطلوبة.

ان القارئ لاية سورة قرآنية يحس (في حالة كونه جادا ومتفاعلا مع دلالاتها) بأن اثرا معيناً قد تركته السورة في مجملها دون أن يعي الاسرار الفنية وراء ذلك: علما بأن (الاثار) المشار اليه يظل - في احد مصاديقه أو في مقدمتها - مرتبطا بطبيعة (الميكمل) العام (الكلي) بما تنتظمه من مواد وعناصر وطرانق تعبيرية تأخذ منحنيات الاستجابة البشرية بمختلف اشكالها بنظر الاعتبار، وهو امر لا يتحقق بنحو المطلوب (في حالة انفرط الاجزاء أو استقلالها) بل في تواشجها بعضا مع الآخر على النحو الذي تقدمت الإشارة اليه.

الفنّ واشكاله...

الشعر:

تأريخياً، يظل (الشعر) أسبق الفنون اللفظية ظهوراً، بصفته - من حيث الدلالة النفسية للسلوك البشرى بعامة - تعبيراً عن نظام عصبي قائم على الاستجابة (الموزونة) للظواهر. فعملية (التنفس) مثلاً، و (المشي) و سائر لنشاط الحركي تظل ذات بعد (إيقاعي) ملحوظ: لكل من حاول رصد السلوك الحركي للانسان.

من هنا فإن المسوّغ الى التماس تعبير عن حاجة ذات أصل (حيوي)، يبرز قبل سواه من اشكال التعبير التي يضوّل ارتباطها بالاصول البيولوجية. ويقول بعض مؤرخي الفن- عبر محاولاتهم تحديد نشأة الشعر- ان اول عملية ايقاعية وجدت لها تعبيراً حركياً في نشاط الانسان هي (الدبكة)، ثم تطورت هذه العملية (وهي شاذة في تصوّرنا الاسلامي) الى نمط آخر من النشاط (وهذا أشدّ شذوذاً من سابقه) هو: الرقص.

وقد حاول المؤرخون ان يربطوا بين شكلي الايقاع (الوزن والقافية) وبين الانماط (الحركية)، التي سبقت ظاهرة الشعر باشكال متنوعة من مختلف مراحل التأريخ.

ان امثلة هذا التفسير من الممكن ان تتسم بالصواب ولو بالقدر الضئيل منه من حيث تحديدها لنشأة الشعر وجذوره الاولى، الا انها مؤشّر الى كون (الايقاع) قد أسيء استخدامه حيناً استثمر في نشاط شاذ مثل الدبكة أو الرقص. بيد ان امثلة هذا التفسير التأريخي تبقى - من جانب - مرتبطة بالتفسير الاسطوري لـ (أصل الانواع) وتطوّرها المزعوم حيث انسحب تفسير هؤلاء المؤرخين لأصل الانسان على تفسيرهم لأصل (الفن) أيضاً وذلك من خلال اخضاعهم مختلف الفنون (من شعر وخطابة ورواية ومسرحية الخ) لنفس خطوات التطور الاسطوري...

والحق، اننا لانجد انفسنا بحاجة الى مناقشة امثلة هذا التفسير الذي ابتذل طوال ما يقرب من القرنين، مادام الزمن قد تجاوزه ومادام انصار النظرية المشار اليها يقرّون بكونها (مذهبا عقلياً) وليس ممارسة (تجريبية)، ومادام - وهذا هو المعيار المهم - مضاداً للتصور الاسلامي حيال الاصل الانساني والفني.

ان مانعزتم توضيحه الآن هو: ان الحركة (الايقاعية) بعامة، لاغبار عليها، كل ماني الامران المشرع الاسلامي أفرز نمطين منها: أحد هدها يتصل بالاستجابة (السوية) للايقاع، والآخري يتصل بالاستجابة (الشاذة) حياله فأقر النمط الاول منه وحرّم النمط الآخر.

ان قضية (الايقاع) لا تنحصر في كونها مجرد (تنظيم) صوتي بل في طريقة (التنظيم) ذاته من حيث طمّلها بطبيعة استجابتنا العصبية حياله وفقا لماهو (سويّ) أو (شاذ) من الاستجابة، وهوامر تفصل الحديث عنه عند معالجتنا لظاهرة (الاغنية) بعد قليل. الا اننا هنا نعتزم مجرد الاشارة الى (الايقاع) من حيث ارتباط الشعريه، مضافا الى ارتباطه بالعنصر (العاطفي) ايضا حيث يظل (الايقاع والانفعال) في مقدمة هذا الضرب من الفن، وهوامر يستوقفنا لاستشفاف وجهة النظر الاسلامية حيال الفن المذكور.

من حيث البعد التاريخي - يبقى الشعر- كما نعرف جميعا- يحتل من آداب اللغة العربية مساحة كبيرة منه، بل هو (ديوان) هذه اللغة وسجل تأريخها، حتى ان القصيدة أو البيت- كما قيل- يقعد قبيله ويقيم اخرى ويغير شريحة من شرائح التاريخ أيضا.

وجاء الاسلام، فأقر هذا الشكل الفني، بل شجعه وثمن مواقف الشعراء، ووعد بالثواب، ومنع الهدايا، وأشار الى تأثيره السحري في النفوس... بيد ان الملاحظ ان الاسلام- في الآن ذاته. وقف (متحفظا) حيال الشعر، وهذا امر يستوقف الباحث حقاً...

من الممكن ان يجيب البعض بسهولة بان الطائفة الاولى من النصوص أو الافعال المشتملة للشعر ناظرة الى (الشعر الملتزم) منه، وان الطائفة المانعة عنه ناظرة الى الشعر المنحرف مثلاً... بيد انه يمكن القول بان قضيتي الالتزام أو الانحراف لا تنحصران في فن الشعر فحسب بل تنسحبان على مطلق الفنون (الخطبة، الخطابة، المقالة... الخ) فلماذا يتجه المنع أو الندب الى الشعر فحسب؟

يضاف الى ذلك، ان هناك طائفة ثالثة من النصوص (تتحفظ) حتى حيال الشعر الملتزم اسلاميا حيث تمنع من انشاده في ازمة وامكنة خاصة. كما ان تنزه النبي (ص) عن ذلك (من خلال الآية الكريمة التي تقرربه) (لا ينبغي له)، يعزز (التحفظ) المذكور مما يعني أنّ هناك (سرا) وراء ممارسة الشعر مقترنا بما هو سلمي من السلوك (المصاحب للممارسة المذكورة...).

ان المعنيين بشؤون الفن والتفسير والفقه، يحاولون تقديم أكثر من وجهة نظر في هذا الصدد: فنجد من يذهب الى (كراهة) الشعر جميعا بين الاحاديث، ونجد من ينقل الظاهرة الى اطارها التاريخي فيحدد المنع بما اقترن في الشعر من الرقص والغناء ونحوهما، ونجد من قرنه بالتصورات التي كانت تغلف المجتمع الاسلامي عصرئذ في ذهابها الى ان (جنيا) يتكفل بممارسة هذه المهمة على نحو ما هو مألوف في الاساطير الاغريقية عن (ابولو) مثلاً...

وفي هذا الاتجاه من يربط بين الكاهن والساحر والشاعر... الخ.

وفي تصورنا ان هذه الاسباب مجتمعة ساهمت في ظاهرة (التحفظ) الاسلامي حيال الشعر... بيد ان الهم من ذلك هو ان ارتكان الشعر أساسا الى كونه استجابة (انفعالية) خارجة عن حد الاعتدال هو الامر الذي يمكن ان نلتئمسه تفسيراً للموقف الاسلامي (المتحفظ) حيال الشعر...

ان تعامل اهل البيت (ع) في حقل (الفن التشريعي) أوفي حقل الحياة العامة يقتادنا الى القناعة بان مباركتهم للشعر أو استشهادهم به أو حتى انشادهم احيانا: يظل ناظرا الى الشعر (ليس من حيث كونه فتا) بل من حيث كونه مجرد اداة في التعبير عن الحقائق يتطلبها الموقف العابر، والا متى كانت (الاراجين) في المعارك مثلاً تتوفر على صياغة الشعر صياغة خاصة تتطلبها التقنية الفنية ومعاييرها التي يرسمها نقاد الشعر عصرئذ. كما ان تعاملهم مع اكثر من شاعر: كان متسا بعدم اكساب الصوت أو الصورة اهمية ذات بال، بل ان احد المواقف التي استشهد بها المعصوم (ع) ببيت شعرى ذات يوم لم يعن فيه بالوزن: حل احد الاشخاص على ان ينتقد المعصوم (ع) فاجابه (ع): بأنه لايعنيه (الوزن) بل تعنيه (الدلالة)، كما ان تعقيباتهم على قصائد الشعراء كانت منحصرة في (الدلالة) حيث طالبوا بتغيير بعض الافكار، وطالبوا بأضافة افكار اخرى دون ان يتعرضوا للجانب الفني من ذلك ...

ان أمثلة هذه المواقف من اهل البيت تعد مؤشرا واضحا الى ان تمثلهم بالابيات أو استماعهم أو تقويمهم انما كان منصبا على القيم الفكرية للشعر وليس على قيمة الجمالية من بعد عاطفي أو تخيلي أو ايقاعي،... وهذا على العكس من عنايتهم (ع) بالصياغة النثرية بخاصة صياغة (الخطبة) حيث نلاحظ الفارق الكبير بين (الخطب) التي توفر النبي (ص) أو الأئمة (ع) على صناعتها، وبين الشعر. ان ايسر مقارنة على سبيل المثال. بين خطب نهج البلاغة وبين الشعر الذى اشرنا إلى تمثلاتهم (ع) به يدلنا على مدى الفارقة الكبيرة بين نهج البلاغة من حيث قيمه الجمالية وبين الشعر المشار اليه في افتقاده للقيم المذكورة.

على ان عدم توفر المعصومين (ع) على كتابة الشعر بالقياس الى النثر الفني ينبغي ألا نحصره في كون (النثر) أيسر توصيلا الى الالذهان فحسب بل نتجاوزه الى ان الشعر يصفته عملية (انفعالية) لا تتسم مع النضج الانساني هو المفتر لغيا به عن ممارسات المعصوم (ع). وقد سبق ان اوضحنا عند حديثنا عن عنصرى (التخيّل) أو (العاطفة) كيف ان عدم مراعاتها من حيث الصلة بـ«الواقع» يفسد عمل الفن، ونضيف الآن ان التركيبية النفسية للشاعر (وهو متميز عن غيره بكونه يرث جهازا فطريا من الحس الايقاعي يفتقده العادى من الناس) هذه التركيبية مصحوبة عادة باستجابة خاصة هي التعامل الايقاعي والصورى مع الآخرين ايضا وليس مع التجربة الشعرية فحسب، ومثل هذا التعامل لا يتناسق مع ما ينبغى ان

تسلكه الشخصية الاسلامية من النضج الانفعالي في ممارساتها. ومن الواضح ان الشخصية بقدر ما تسمح لجهازها الوراثي (وهو الحس الابقاعي المتضخم عند الشاعر) بالتحرك وبممارسة هذا النشاط؛ يتضخم الحس المذكور لديها بحيث يسحب آثاره على استجابته الانفعالية حيال مطلق الظواهر... من هنا ينبغي ان نضع فارقا بين شاعر يصب جميع اهتماماته في تجربة الشعر وبين آخر يستثمر الحس الابقاعي لديه في تجارب شعرية محدودة يملها موقف عابر أو ضروري كما لو افترضنا ذلك متمثلاً في دخوله لساحة القتال (اراجيز وانا شيد عسكرية مثلاً) أو تحريضه الجمهور عبر قضية مصيرية، أو استشارته للنفوس خلال تعبيره عن ضخامة الشدائد التي واجهها اهل البيت(ع)، الخ... ان امثلة هذه المواقف تتطلب التجربة الشعرية دون ادنى شك، ألا انها تتسم بكونها (استثناء) وليس (قاعدة): مع ملاحظة ان الاستثناء لا غبار عليه بل قد يصبح ضرورياً، وبالمقابل: فان سلخ الاستثناء من طابعه وجعله سلوكاً عاماً يفضي الى وقوع الشخصية في وهدة الانحراف على تفاوت درجته.

وايا كان الامر، ففي ضوء الطابع الاستثنائي المذكور يمكن تفسير الموقف التشريعي حيال الشعر من حيث مباركة المعصومين(ع) لبعض الشعراء، وانشادهم للشعر، واستشهادهم به.

الشعر والاغنية

أشرنا الى ان الشعر- تأريخيا - قد اقترن بظاهرة (الغناء) وغيره من الممارسات اللفظية والحركية التي رافقت الانسان.

وبما ان المشرع الاسلامي قد حكم على (الغناء) بالحرمة (وهي اعلى درجات الحظر) حينئذ يتعين علينا: الوقوف عند هذه الظاهرة ومعالجتها تفصيلا: بخاصة انها تقترن -في تصور المنعزلين عن السماء- بامتناع وتقبل يسوغان مشروعية هذه الممارسة وتجاوز ذلك الى الزعم بفائدتها الملحوظة مثلا...

طبيعيا، ينبغي ملاحظة الفارق اولا بين الشعر والغناء، فالرغم من ان كليهما يخضعان لتنظيم صوتي وفق (وحدات) خاصة، الا ان عملية (التقطيع) للوحدات الصوتية المذكورة هي التي تفرز حدود كل منها.

ان (الشعر) تنظيم صوتي يتألف من وحدات: لا يخلو تنظيمها من احد شكلين من الممكن ان يتمايزا اذا اخذنا بنظر الاعتبار بعض الفوارق بين الشعر العربي مثلا وبين بعض انماط الشعر الاوربي، وهذان الشكلان هما (التفعيلة) و (المقطع) حيث يظل الاخير منها جزء من التفعيلة: كما هو مقرر في المبادئ العروضية. ف (المقطع) عيّنة مفردة، و (التفعيلة) تركيب جملة من (المقاطع)، فعبرة (مسترشد) مثلا تقابل بالرمز العروضي (مستعلن). واذا فككنا المركب المذكور (مسترشد- مستعلن) وردناه الى مجموعات جزئية حينئذ تكون الجزئيات ثلاثا هي (مس + تر + شد) حيث يقابلها الرمز العروضي (مس + تف + علن). اما اذا اتجهنا الى العبارة النثرية مثلا حينئذ بمقدورنا أيضا ان نقسمها الى عدة مقاطع دون ان نخضعها بالضرورة الى نظام التفعيلة، بل نخضعها الى مجرد (النبر- المقطع)، فعبرة (مستوح) مثلا: اذا فككناها الى نظام (النبر) حينئذ تكون جزئياتها ثلاثا هي: (مس + تو + ح). ويمهنا من هذا ان نشير الى ان كلا من نظام (التفعيلة) و (النبر) انما يأخذان شكلا شعريا: اذا أتيح لهما ان يتكررا في (وحدات) صوتية (منتظمة) تتوالى وفق نسق هندسي واحد (كما هو نظام الشعر العمودي) أو نسق هندسي متفاوت (كما هو نظام الشعر الحر)... بيد ان ما ينبغي لفت النظر اليه هو ان مجرد انتظام الصوت في «وحدات» خاصة:

شعريا، لن تشملها ظاهرة (الغناء)، الا ان الظاهرة تقترب من تخوم الغناء حينما نواجه نظام (النبر) واخضاع وحداته الصوتية الى تنظيم خاص: يلعب فيه كل من (المد) و(التفخيم) و (التقصير) للاصوات: دورا كبيرا في تشكيل مصطلح "الغناء" حيث يمكن اخضاع القصيدة مثلا أو عدم اخضاعها للدور المذكور وذلك حسب تقطيعنا الصوتي في القراءة.

والحق، لا يمكننا ان نقدم للقارئ تحديدا خاصا لعمليات (المد والتفخيم والتقصير) في الاصوات لكي نفرزها عن سواها من التنظيمات الصوتية التي تندرج ضمن الغناء.

والسرفي ذلك يعود الى طبيعة استجابتنا العصبية للصوت، فالاعصاب (الموردة) للمثير الصوتي، و(المصدرة) لذلك: انما تحددها استجابة غامضة يرافقها (شدوذ) أو حالة غير طبيعية يتحسسها المستجيب ويميزها عن غيرها من الاستجابة الطبيعية (السوية). من هنا ترك المشرع الاسلامي تحديد (الغناء) وأوكله اليها، بصفة أن عمليات (المد والتقصير والتفخيم) تنبذ عن الوصف ولا يمكن اخضاعها لعمل تجريبي، بل انه قدّم نماذج مألوفة جاء بعضها في سياق زمني خاص، وبعضها مطلقا، فمثلا تطالعنا بعض النصوص المأثورة عن اهل البيت (ع) فيما تمنع قراءة القرآن الكريم بـ (الخان) غير العرب. ولكن ماهي الخان العرب مثلا؟ ذلك امر لا يمكن تحديده تجريبيا... لكننا اذا عدنا الى المؤرخين لحظنا انهم يشيرون الى ان (الخان) شتى دخلت البلاد الاسلامية بعد الفتح والى انها لم تنسجم مع الالخان المألوفة محليا، وهو امر لا يمكن معرفته الا لمن أتبع له عصرئذ ان يخبر بنفسه الالخان (العربية) و يميزها عن الالخان المألوفة.

وهناك نموذج آخر قدمته نصوص التشريع وحكمت عليه بـ (التحريم) أيضا ولكنه غير مقترن بجهاز النطق بل بمجرد (الصوت المنتظم) وهذا من نحو استخدام (النأ) مثلا وسواه من أدوات (العزف) حيث جاءت مصطلحات (المعزف) و(المزمار) و (العود) في لسان النصوص الاسلامية التي حرقت استخدامها.

بالمقابل، قدمت النصوص الاسلامية بعض التشكيلات الصوتية (المباحة) بل (المندوبة) مثل (الترتيل) في القراءة والاذان، و(الحدس) في الاقامة مثلا...

ان نصوص التشريع الاسلامي حينما تقدم لنا نماذج من التشكيلات الصوتية المباحة والمندوبة والمحرومة: انما تترك لنا تحديد ذلك في ضوء معرفتنا بالاستجابة العصبية لصوت لا يخرج الانسان عن التوازن العصبي المألوف - وهذا امر يمكن فرزه بسهولة - وان كان (تجريبيا) ممتنعا كل الامتناع.

ويمكننا مقارنة ذلك بحالة خاصة تستابنا حينما نغمر بفرح غير طبيعي عند سماعنا لنبأ سعيد أو رؤيتنا لجمال مدهش: حيث نفقد توازننا الطبيعي ونسمح لخيالنا بممارسة خبرات ملتوية نستحضرها في الذهن - متصلة بما هو مكبوت في اعماقنا: بخاصة الخبرات الجنسية التي يرتبط بها الغناء بنحو لانعيق شعوريا مما يخرجنا من نطاق المشاعر الموضوعية.

وهناك من النصوص الإسلامية ما يشير إلى امثلة هذه الاستجابة الشاذة للغناء أو ما يقترن بذلك من اثار نزعات وميول مرضية، ومنها: ظاهرة (القسوة) وظاهرة (النفاق). وقد ورد عن الامام الباقر والصادق والرضا عليهم السلام في تفسيرهم للآية الكرعة: (ومن الناس من يشري لهو الحديث ليضل عن سبيل الله) ورد انهم (ع) قالوا: (منه الغناء) اى: ان الغناء من اللهو الذي يضل عن سبيل الله... وتعرض عليهم السلام الى كل من (اللهو) و (الغناء) مشيرين الى كونهما يتسببان في اثناء النزعة العدوانية عند الشخصية: حيث اشار النبي (ص) والصادق (ع) الى ظاهرتين من العدوان هما: القسوة والنفاق مثل قوله (ص) (ثلاثة يقسين القلب: استماع اللهو...) ومثل قول الصادق (ع) استماع اللهو والغناء ينبت النفاق كما ينبت الماء الزرع) وورد أيضا قوله (ع): (ضرب العيدان ينبت النفاق في القلب)...

هذه النصوص الثلاثة تفصح عن جملة من الحقائق النفسية متمثلة في ان كلا من ممارسة الغناء والاستماع اليه أو ممارسة الصوت الخالص والاستماع اليه من خلال أدواته الموسيقية: تستلتي الوقوع في برائن الانحراف النفسي والفكرى متجسدا في ظاهرتي (القسوة) و (النفاق). ان معجم (علم النفس المرضي) - ومنه الامراض السكوباتية - يشير بوضوح الى خطورة (القسوة) عند الشخصية وماتفرزه من انماط عدوانية في السلوك باللغة المدى. كما ان ظاهرة (النفاق) تجسد بدورها واحدا من طوابع الشخصية (المنحرفة) المشار اليها حيث تتعامل بلغة (النفع الخالص) مع الآخرين وليس بلغة (الانسان) في عاطفته التي تفرزه عن العضويات الاخرى، حتى ان الامام عليا (ع) في تقسيمه المعروف للامراض النفسية وصلتها بالانحراف الفكرى (الكفر والنفاق) أرجع نصف السلوك المرضي الى ظاهرة (النفاق) حيث ادرج ضمنها جملة من مفردات السلوك المنتسبة اليه.

اذا: ثمة اسرار نفسية (وعضوية أيضا) تظل على صلة بممارسة (الغناء) و (الموسيقى): فيما اشار المشرع الاسلامي الى ذلك: كما لحظنا، فضلا عن اشارة الطب الارضي اليها أيضا حيث ألمح الطب الجسمي الى صلة ارتفاع الدم وانخفاضه بمدة التشكيلات الصوتية وهدوئها، كما ألمح الطب النفسي والعقلي الى ظاهرة (الاعياء العصبي والنفسي) وصلته بالتشكيلات المذكورة مما يعني ان ممارسة (الغناء) و (الموسيقى) - حيث خيل للبعض انها يساهمان في تفجير المتعة - لالشخصية - تظل على العكس مما هو متخيل: تماما بمثل التصور المخطىء للمخدرات التي تحفر في اعصاب الشخصية آثارا بالغة الضرر (نفسيا وعقليا وجسميا) ثمنا لمتعة عابرة.

المهم، ان تنظيم الاصوات وفق (مد وتفخيم وتقصير) خاص (الغناء والموسيقى) يظل على صلة باستجابة عصبية شاذة عبر عملية توريد المثير الصوتي وتصديره، فيما تخرج العملية المذكورة الانسان عن نظامه العصبي الذي -ركبته السهاء وفق (طاقة محددة من الاستجابة العادية حيث يقتاد تجاوزها

الى خلخلة النظام العصبي من جانب وما تستجره من عمليات نفسية من جانب آخر بما يواكب ذلك من تفجير وانماء لميول وخبرات جنسية وعدوانية وانحرافية عامة: أشارات اليها توصيات السماء والارض بالنحو الذى تقدم الحديث عنه .

الشعر والتجربة الجنسية

بالرغم من ان التجربة الجنسية التي اشرنا الى ارتباط بعض التشكيلات الصوتية بها: لاتخص شكلا فنيا دون غيره، الا انها اقترنت- في تاريخ الشعر- بأحد اتجاهات (التشبيب)، والا فان القصة أو المسرحية أو اى شكل فني آخر يظل موسوما بنفس تجارب الجنس، بصفة واحدة من الموضوعات التي تشترك جميع الاشكال الفنية في تناولها.

ان التصور الاسلامي للجنس يحصره مشروعيته في ممارسة واحدة هي: الزواج بكل ما يواكبه من سلوك رسمته الشريعة الاسلامية فيما لا يخص دراستنا الآن...، يعني من ذلك: تمرير هذه التجربة من خلال (الفن) فحسب.

ومعلوم، ان التجربة الجنسية شيء، وتجسيدها في عمل (فني) شيء آخر. فالفن -في بعض مستوياته- اصطناع لتجربة ذهنية صرف لاعلاقة لها بأعمال الفنان، بمعنى ان الفن لا يجسد تعبيراً حقيقياً عن أعمال كاتبه بل هو عمل ذهني قد يعبر حينا عن (معاناة) حقيقية وقد لا يعبر عن ذلك. ولعل الشعر العربي الموروث- على سبيل المثال- مظهر واضح للحقيقة المتقدمة: حيث تسهل القصائد تجربتها بأفكار جنسية مصطنعة تمثل مجرد (تقليد) فني لا أكثر.

والسؤال هو: هل ان التعبير عن الافكار الجنسية -يلتئم مع التصور الاسلامي لهذا الدافع ام

لا؟

بعض الفقهاء - على سبيل المثال - في معرض حديثهم عن المكاسب المحرمة يتناولون تجربة الجنس من خلال الغزل أو التشبيب حيث يعرضون الأدلة المبيحة، أو المتحفظة، أو المانعة من ممارسة ذلك.

الا ان تصورنا حيال ذلك هو: ان الفن سواء كان تعبيراً مصطنعاً عن افكار صاحبه ام كان تعبيراً حقيقياً عنها لابد ان نعرضه في ضوء التصور الاسلامي لقضية الجنس من حيث مشروعية ابراز تجربته (لفظياً) الى الآخرين، فاذا قلنا بأن (الغزل) أو (التشبيب): اسلامياً لاغبار عليه، حينئذ لاغبار على تجسيده (فنياً) أيضاً، واما اذا قلنا بأن ذلك لا يلتئم مع الخط الاسلامي: حينئذ فلا بد أن ينسحب ذلك على (الفن) ايضاً...

طبيعياً، لا يعنيننا ان نحدد درجة الخطر التشريعي أو الجواز من حيث درجتها (حرمة أو كراهة) و (وجوباً أو ندباً) بل يعنيننا عرض التصور الاسلامي لمطلق الخطر أو الجواز، و حتى ما يصطلح عليه بـ (المباح) نحاول النظر اليه بانه داخل في دائرة (التحفظ) طالما نحرص على الالتزام بما هو (أفضل) من السلوك بحيث يتحول ماهو (مباح) الى ماهو (مندوب) مادام ذلك مقترنا بما هو (احب الى الله تعالى) .

المهم، هل ان نقل التجربة الجنسية من صعيد (الواقع) - حتى لو كان مشروعاً مثل الممارسات الزوجية - الى صعيد (الفن) يلتئم مع الخط الاسلامي (بغض النظر عن كونه محرماً أو مكروهاً أو حتى (مباحاً)؟ ونجيب:

مادام الاسلام لا يسمح -اولاً- بآية ممارسة جنسية خارج أطر الزواج، حينئذ فآية ممارسة: سواء اكانت نقلاً لتجربة مشروعة ام كانت مجرد (غزل) مصطنع ام حقيقي، تظل (محظورة) ايضاً دون ادنى شك .

لقد منعنا الاسلام من النظر الى (المرأة)، ومنعنا من التحدث معها الاً لضرورة، ومنعنا (ممازحتها)، ومنعنا من (التخيل الجنسي) اي: احلام اليقظة وما يتصل بها من الفاعليات الاخرى... كما منع المرأة بدورها من النظر الى الرجل، ومنعها من اظهار زينتها الخ،... مضافاً الى ذلك - وهذا مانود التأكيد عليه الان - قد منعها من نقل تجاربها الجنسية بما يواكبها من ممارسات (نخص الزوجين) منعها من نقل ذلك الى الاخرين، مثلما منع الرجل من ان ينقل مفاتيح المرأة الى الاخرين، حتى ان النبي (ص) قال: (من وصف امرأة فافتتن بها... لم يخرج من الدنيا الاً مغضوباً عليه...) .

والآن ماذا نستخلص من هذا النص؟

ان ابسط تأمل في هذا الصدد يقتادنا الى قناعة كاملة بان الاثارة الجنسية ايا كان شكلها ينبغي (التحفظ) حيالها، ان الشاعر الذي (يتغزل) بالمرأة: سواء اكانت زوجته ام كانت (مبهمة) لا يعرفها أحد، ام كانت (وهمية) لاحقيقة لها: تظل موضع (اثارة) دون ادنى شك، فالمرشح الاسلامي عند ما منع (المرأة من ان تنقل لصاحبتها تجربتها مع الزوج أو عند ما منع الرجل من ان يصف المرأة لاحد الرجال (كما هو صريح الرواية المتقدمة) انما كان صريحاً في ادانه هذا العمل حتى انه وسم مثل هذا الشخص بانه (لم يخرج من الدنيا الاً مغضوباً عليه)، حينئذ كيف يسمع الشاعر أو القاص لنفسه بان ينقل (مفاتيح المرأة) الى القراء، ثم لانتوقع اثارهم. ماهو الفارق بين رجل يصف مفاتيح المرأة لآخرين بشكل عادي وبين نقله ذلك من خلال الفن؟

وما يزيد الامر غرابة ان نجد كتاباً اسلاميين ينقلون في قصصهم اوقصائدهم تجارب (الحب) تحت ستار مشروعيتها أو حتى بصفته (مقدمة) زواج مثلاً، بل ان بعضهم يجعل (حبكة) القصة أو

(عقدتها) قائمة على تجربة «حب اسلامي» بالنحو الذي يبتعث الاثارة التي اشار النبي (ص) الى ان صاحبها لم يخرج من الدنيا الا مغضوبا عليه. ان النبي (ص) (في نصر آخر) سئل عن العشق والعشاق، فقال بما مؤداه: قلوب خلت من حبة الله فابتلاها بحب غيره. وهذا يعني ان قضية الجنس سواء اكانت تعبيراً عن صاحبها الذي يعنى بمعاشتها (حتى لو لم ينقلها الى الآخرين) أو تعبيراً مطلقاً لكنه يتسبب في اشارة الآخرين من خلال نقلها: كل اولئك يظل محظورا في التصور الاسلامي لهذا الجانب، كما يعني ان تجربة الجنس ينبغي ان تظل سجيئة داخل أسوار (الحياة الزوجية) لا تتجاوز طرفي العلاقة.

قد يعترض قائل (كما افترض بعض الاسلاميين ذلك) فيقرر: ان نقل التجربة الجنسية مادامت لا تؤثر الى امرأة بعينها فلا مانع من ذلك: بعكس ما اذا كانت معروفة لدى القارىء حيث يستلزم ذلك تشويه سمعتها، فيجىء المنع من جهة (التشهير) وليس من تجربة النقل... والحق، ان (التشهير) وعدمه مسألة مستقلة لا تنحصر في عمل فني او عادي، كما ان المعيار ليس هو تعريف المرأة أو تنكيرها بل مشروعية (الغزل) أو عدمها، فما دام نقل التجربة الى الآخرين يتسبب (الاثارة) كما قرر النبي (ص) ذلك، حينئذ يظل محكوما بطابع المنع: اسلامياً.

مضافاً لما تقدم، ثمة حقيقة بالغة الاهمية الا انها غائبة تماماً عن الاذهان وهي ان العمل الفني القائم على تجربة الجنس يظل موسوماً بصفة (العبث) في حالة افتراضنا عدم حظره شرعياً. فع مثل هذا الافتراض (وهو لاحقيقة له كما أشرنا) نتساءل: ما هي الفائدة العبادية لهذا العمل؟ اليس الكاتب الاسلامي مطالب بالآيادى الى العمل الفني (المهادف)؟ ما هو المهدف الذى ننشده من وراء عرض (المفاتن والعواطف الجنسية)؟ هل نستهدف من ذلك (تزجية فراغ)؟ الاسلام: لا يقرنا على ذلك.

هل نستهدف منه شدة الآخرين الى ممارسة هذا السلوك لاستثماره في عمل عبادى آخر؟ أو التشجيع على المسارعة بالزواج لمعايشة المفاتن والعواطف؟

الاسلام لا يقرنا على ذلك ايضا بل يرسم لنا طرائق اخرى لتحقيق هذه المهمة من خلال التوصيات التي تحت على الزواج ومهمته البيولوجية والتناسلية.

اذ: لا مسوغ على الاطلاق لممارسة سلوك فني (محظور شرعاً) أو لا أقل - لا فائدة فيه، في حين ان الاسلام يطالبنا بعمل جاد هادف، ويحذرننا من كل اشكال اللهو والعبث أو الفراغ أو مطلق السلوك الذى لا يحقق غرضاً عبادياً: بالنحو الذى اشرنا اليه.

القصة والمسرحية

القصة - في اوسع دلالاتها - عمل فني قائم على بناء هندسي خاص، (يصطنع) كاتبها واحدا أو جملة من الاحداث والمواقف والابطال والبيئات عبر لغة (السرد) أو (الحوار) أو كليهما، وتتضمن (هدفا) فكريا محددا، يخضع الكاتب عناصره الى دائرة ماهو (ممكن) أو (محتمل) من السلوك، كما يمكن اخضاعها لما هو (ممتنع) من السلوك: الا انه يتضمن (رمزا) يحوم على (الهدف) الفكري المشار اليه، ... كل ذلك وفق عملية (اصطفاء) خاصة للعناصر المذكورة...

هذا النمط من العمل الفني قد يكون عملاً (مقروءاً) يطلق عليه مصطلح (القصة)، يختلف اشكالها -حكاية- اقصوصة- قصة قصيرة- رواية الخ-، وقد يكون هذا العمل (مشاهدا) يطلق عليه مصطلح (المسرحية): مع ملاحظة الفوارق بينها وبين القصة من حيث بناؤها وعناصرها مما لا يهيننا الآن أن نعرض لها... يعيننا فقط ان نعرض الان للتصور الاسلامي حيالها بصفتها نمطا من الممارسة الفنية القائمة على ماهو (متخيل) أو (وهمي) من السلوك، وليس على ماهو (عملي أو واقعي) منه: مع ملاحظة الفارق بين عمل تخيلي مثل (الشعر) من حيث كونه يعتمد التخيل بمثابة (عنصر) مساهم في تجلية الدلالة، بينما تعتمد القصة والتخيل (ارضية) لها وليس مجرد عنصر، فضلا عن ان التخيل الشعري هو احداث علاقة بين الاشياء (عنصر الصورة) بينما تظل القصة (خلقا) لأشياء وليس لعلاقة بين أشياء، مما يستوعب طرح مثل هذا السؤال القائل:

(هل ان الاسلام يقرّ تعاملنا مع الظواهر (المختلفة) أساسا، ام ان اقراره منحصر في احداث (العلاقة) بين الظواهر كما هو شأن (الصورة الفنية) مثلا؟؟)

تأريخيا: لم ينشط العمل القصصي (بشكله الروائي والمسرحي) في مناخ الرسالة الاسلامية، ولا قبله أيضا...

ويحاول مؤرخو الأدب ان يلتمسوا جملة من الاسباب الكامنة وراء ذلك، مثل ذهاب البعض الى ان الخيال العربي متمسك بالحدودية بالقياس الى غيره: بصفة ان العمل القصصي قائم في اساسه على عملية تخيل للاحداث والمواقف والابطال والبيئات ممّالا تسمح الصحراء القاحلة بتنشيطه في العمليات الذهنية.

وهناك من يذهب الى ان القرآن الثاني المهجى قد خبر الشكل القصصي عبر الترجمة التي توفرت لعلوم الاغارقة واليونانيين والفرس والهنود، الا ان الطابع (الوثني) الذى يسم الفن المذكور وقف حاجزاً عن الاستجابة له.

وايا كان السبب، فان ما يعيننا هو ان المشرع الاسلامي لم يتعرض لهذا الفن: رفضاً أو تقبلاً أو تحفظاً الا بعض الاشارات العابرة التي يمكن اخضاعها لتأويل آخر... بيد ان الملاحظ - وهذا هو موضع الاهمية - ان النص القرآني الكريم توفّر على العنصر القصصي بنحو لاقت كل اللفت للانتباه...

لكن: هل ان القصص القرآني مماثل للقصص الارضي المشار اليه؟

ان التقنية القصصية من الممكن ان تتماثل - مع ملاحظة التميز من جانب والفارق الاعجازي من جانب آخر بطبيعة الحال - لدى كل من القصة القرآنية والارضية، من حيث ادوات البناء وعناصره... الا ان الفارق الكبير بينها هو ان القصة القرآنية تتعامل مع (واقع تاريخي)، بينما تتعامل القصة البشرية مع (واقع مصطنع أو وهمي)، والفارق بينها بكان كبير من حيث مسوغات الفن. وبالرغم من ان هناك واحداً من اشكال القصة يعرف بـ (القصة التاريخية) تتعامل في بعض انماطها مع (الواقع التاريخي) فيما تعرض لاحداث وقعت فعلاً، الا انها - كما نعرف ذلك - تبقى موشاة بوقائع (مختلقة) أيضاً، مما يخرجها من نطاق حرفية الواقع.

ان معرفتنا بالخطوط العامة لجوهر التشريع الاسلامي من حيث مطالبته عموماً بان نتعامل مع الواقع وليس مع اختلاقه، ونعرفتنا بان عملية (القص) قد اقترنت ببعض الحظر: مثل ماورد عن النبي (ص) من ذهابه الى ان القاص ممقوت نظراً لما يصدر عنه من نقية أو زيادة في النقل، ومثل ماورد عن الامام علي (ع) من انه طرد بعض القصاص من المسجد...، مضافاً الى ان (الكذب) ممقوت أساساً: والقص بعض نماذجه مثلاً... فضلاً عن ان القرآن الكريم لم يعرض الا القصص العملي: اى القصص الذى وقع فعلاً دون ان يتجه الى اختلاق ذلك... اولئك جميعاً نجعلنا (نتحفظ) في امكانية ان يسمح الاسلام بممارسة القصص المختلقة.

لكن بالرغم من (التحفظ) المذكور من الممكن أن يجاب على ذلك، بان التعامل مع الواقع لا يمنع من امكانية التعامل مع ما هو (مختلق) اذا اخذنا بنظر الاعتبار ان القصة مجرد (افتراض) لواقعة او موقف يقرّ بافتراضه طرفان هما (القاص والقارئ) بمعنى ان كلا منهما مدرك بانه حيال (عمل مختلق) يكون بمثابة اتفاق ضمني بين الكاتب الذى يقدم لقارئه مادة فنية يتقبلها القارئ على انها مصطنعة: تستهدف ايصال بعض الحقائق لاكثر. ومع هذا (العقد) بين الكاتب والقارئ تنتفي الملاحظة الفائلة بان القصة تتعامل مع الوهم، كما ينتفي طابع (الكذب) عنها اذا أدركنا ان مجرد (الافتراض) لشيء ما، لا يدعى (كذباً) بل يدعى (افتراضاً)، فاذا قال احدهم (افتراض ان

حادثة قتل وقعت لمجموعة من الاشخاص، وان الجناة مثلوا امام القضاء، فحكم عليهم بالاعدام)... مثل هذا القصة عن حادثة القتل (المفترضة) لاغبار عليها مادام الكاتب والقارئ على احاطة بان الحادثة المذكورة مجرد افتراض بدليل قوله (افترض... الخ)، وان ذلك صيغ من اجل هدف خاص هو: التنبيه على ان ممارسة القتل سوف لا تمرّ على احد من دون قصاص مثلاً...

واما ماورد عن النبي (ص) من انه وسم القاص بانه (مقوت) نظراً لما يزيد أو ينقص في كلامه، فان ذلك لاعلاقة له بعملية (الفن القصصي) بل بالقصة الواقعية نفسها حيث يعرض الشخص لحادثة أو لقصة تاريخية دون ان يكون متأكداً في نقلها بل يزيد أو ينقص فيها اما عمداً أو نسياناً أو عدم تقيد بها، وهو امر ينسحب على نقل الحديث بعامة دون ان تكون له صلة بالعمل الفني: كما هو واضح.

واما ماورد عن الامام علي عليه السلام من انه طرد بعض القصاص من المسجد، فن الممكن ان يستند الطرد الى قدسية المسجد وليس الى عملية (القصة)، حيث ورد النبي عن انشاد الشعر في المسجد أيضاً، وورد النبي - في سياقات خاصة - عن (النوم) في المسجد، أو (البيع) فيه أيضاً، وهو امر لاعلاقة له بمشروعية الشعر أو النوم أو البيع بل بقدسية المسجد الذي ينبغي ان يتمحّص للعمل العبادي وليس لتحقيق الراحة أو المال أو سائر اشكال الامتاع النفسي والجسمي... هذا فضلاً عن ان القاص عصرئذ - كما يذكر المؤرخون - كان نشاطه مغايراً لما تستهدفه (القصة الفنية) من افكار، حيث كان بعض المرتزقة يحترف القصة لاستدراار المال، فيفتعل قصصاً مثيرة من اجل تسليّة المستمع وتزجية الفراغ مقابل الفائدة المالية أو الاجتماعية التي يحصل القاص عليها: بخاصة ان هناك من الاشخاص - مضافاً للنمط الذي اشرنا اليه - من يخلّق (القصة) كي يلتبس له (مجداً) فى الجاهلية مثلاً أو مطلق الاجماد الزائفة التي كانوا يعنون بها عصرئذ.

اذا: من الممكن ألا يقتصر مع العمل القصصي (بصفته فتاً) أى محذور شرعي في ضوء الاعتبارات التي اشرنا اليها... والامر نفسه بالنسبة الى (العمل المسرحي) أيضاً: مادام (التمثيل) أو (التجسيد) يظل بديلاً عن الكلمة لاغير... حيث يمكن مقارنة ذلك بعملية (وضوء) مثلاً يصطنعها شخص مستهدفاً من ذلك تعليم الآخرين لعملية الوضوء المذكورة...

هنا ينبغي ان نقرر الى انه بالرغم من عدم ترتب محذور اسلامي من كتابة القصة أو المسرحية في ضوء الاختلاق لظواهر الواقع، الا ان المؤكد بان التعامل مع الظواهر بنحوها (الفعلي) كما هو شأن القصة القرآنية: يظل امراً لاغبار عليه البتة، كما انه يجنبنا أى احتمال سلبي نتوقعه حيال كتابة ما هو مصطنع أو وهمي من الظواهر.

انه من الممكن حقاً ان نوفر للقارئ قسطاً من الامتاع الجمالي: من خلال انتقائنا شرائح

معينة من الحياة الفعلية وصياغتها وفق بناء عمارى خاص على نسق ما نلاحظه من القصص القرآني حيث ينتخب في سورة ما أحداثا ومواقف لاحد الأبطال، وينتخب أحداثا ومواقف غيرها للبطل نفسه في سورة أخرى: حسب ما يستدعيه سياق السورة...

ان انتخاب حدث أو موقف من أحداث و مواقف الثورة الإسلامية مثلاً و سواها من الممكن ان نقتطع منها ما يتواسق و (وجهه النظر) التي نستهدفها ونحرص على ابراز مضمونها الإسلامي، حيث نصوغها في ضوء اللغة القصصية التي تنتخب من الحادثة والبطل ما يتجانس مع ادوات الحوار والسرد وما يواكبها من عمليات التقطيع والاختزال والتكثيف... الخ...

ان القصة تتميز بكونها اشدّ لصوقاً بواقع التركيبة البشرية عن سائر اشكال الفن... فالدافع الى الاستطلاع مثلاً وطريقة الاستجابة للشيء تجعلان القصة اشدّ اثارة من غيرها للنفس: بخاصة ان رصد حركة الأدميين تظل هي التجسيد الحي حركة القارئ نفسه... وحيال ذلك، فان عملية الرصد لما هو (فعلي) يكتسب قدراً من الاثارة اشدّ مما هو (محتمل الوقوع)، فالقارئ أو الملاحظ حين يتابع قراءة قصة (مصطنعة) بما تنطوي عليه من عناصر الاثارة تشويقاً وماطلةً ونحوهما: يقتل انفعال هذا القارئ أو الملاحظ (فنياً) أكثر منه (وجدانياً)، بمعنى ان انفعاله بمضمون القصة (وهي) لا يترك فاعلية ذات أثر إلا في حينه مادام سلفاً على إحاطة كاملة بانه حيال أحداث (وهي) يفتعلها القاص، وهذا بخلاف ما لو علم انه حيال حدث فعلي: حينئذ فان انفعاله بالحدث سيكتسب سمة (الفعلية) ايضاً بحيث يترك فاعليته في النفس ويسحب آثاره على عمليات (التعديل) للسلوك، حيث تظل عمليات (التعديل) هي الهدف من وراء العمل الفني كما هو واضح. يضاف الى ذلك، ان تدريب الشخصية على ان تتعامل مع الواقع يقتادها الى النضج الانفعالي وتماسك بنائها على العكس من تدريبها على التغذية من (الوهم) حيث يسحب ذلك اثره على بنائها العقلي والنفسي، ومن ثم يرشحها للوقوع في وهدة الشذوذ الذي يفصلها عن أرض الواقع ويدعها نهبا للخيالات والالهام والوساوس...

إذا: ان ما يتسق مع التصور الإسلامي للسلوك هو: ان (يلتزم) القاص الإسلامي بصياغة العمل الفني المرتكن الى الواقع الفعلي: كما هو طابع القصة القرآنية الكريمة: بخاصة اذا اخذنا بنظر الاعتبار ان (فعل) و (ممارسة) ما يتصل بالخلق التشريعي يظل هو النموذج الأمثل لسلوكنا الذي ينبغي أن نصدر عنه، أى: ان مبادئ (الفن الشرعي) -وهو ما نلاحظه في الكتاب والسنة- ينبغي ان تظل النموذج لسلوكنا الفني ايضاً بالنحو الذي أكدناه عند حديثنا عن عناصر الفن في الصفحات السابقة من هذه الدراسة.

ان القاص الإسلامي ينبغي ان يصوغ له: اتجاهها قصصياً يتميز به ويتفرد بممارسته بحيث

يصبح اتجاهها خاصا به مثال الاتجاهات الارضية في ضوء التميز الذي يطبع رسالة الاسلام ذاتها... القاص الاسلامي بدلا من ان يبذل جهدا فكريا يتطلبه انتقاء الحديث والشخصية والموقف (المفتعل)، بدلا من ذلك، يمكنه ان يبذل الجهد ذاته في انتقاء ماهو (واقع) من الظواهر، وانتقاء ماهو مثير من حوار الابطال مثلا، او ماهو مثير من جزئيات الحوادث المواقف: من حيث طريقة تقطيعها وتوصيلها وطريقة تعامله مع (الزمن) من حيث توحيده وتذويبه وفقا للنمو النفسي أو لنموه الموضوعي حسب ما يستدعيه السياق.

طبيعيا، ان الحرص على تسجيل وقائع (فعلية) وما يواكبها من المواقف، لا يمكن ان يتم بسهولة اذا اخذنا بنظر الاعتبار صعوبة رصد العمليات الذهنية بالقياس الى رصد الاحداث التي يمكن ان ينتج منها ما يتواسق ووجهة النظر التي يستهدفها القاص على العكس من العمليات الذهنية التي لا يمكن تسجيلها البتة الا من خلال النقل المباشر من لسان الابطال انفسهم. فالقصة القرآنية مثلا عند ما تنقل لنا افكار البطل اتما تتركز الى كون الله تعالى (عالما) بما في الصدور بخلاف القاص الذي لا يمكنه معرفة اعماق الآخرين الا اذا كشفوا هم انفسهم عما تحمله اعماقهم من الافكار والعواطف والاتجاهات ولذلك من الممكن التغلب على هذه الصعوبة من خلال احدي الوسائل التي تعرض لها، فثلا يمكن للقاص ان يدخل الى اعماق البطل مباشرة على نحو ما يفعله الخبير أو المرشد النفسي الذي يعقد لقاء مباشرا مع الاشخاص ثم يبدأ بتسجيل كل ما يتحدثون به، موجها اليهم مختلف الامثلة، حيث ينتخب من هذه الاجابات ما يتساق مع (الهدف الفكري) الذي يريد ابرازه من القصة، ويخضعها لعمليات التقنية الفنية التي يتطلبها شكل القصة. كما انه من الممكن في ضوء الخبرة الثقافية التي يمتلكها القاص بالنسبة الى التركيبة البشرية وطرائق استجاباتها، ان يرصد أعماق البطل فيصفها أو يصوغها من خلال الحوار الداخلي، أو الحوار الجمعي شريطة الا يتجاوز المبادئ العامة التي تحكم استجابات الاشخاص عادة، والا فان امانة القصصية تفرض عليه بخاصة في عمليات الصراع والشدة والمواقف المعقدة حيث لا يمكن التعرف على العمليات النفسية والذهنية التي رافقت الابطال الا اذا وقف بنفسه على الحديث المباشر لهم. الوسيلة الاخرى التي يمكن من خلالها للقاص ان يكون امينا في نقل الحقائق الذهنية والنفسية للابطال هي: قصة (الحوار الداخلي) وقصة (السيرة الذاتية) فهذان الشكلان القصصيان يتيحان للقاص ان يكون هو البطل ذاته... فالشكل الاول يعتمد تداعيات البطل من حيث تحرك افكاره من موقف لأخر، والمحاورة مع نفسه... والشكل الآخر يعتمد النقل المباشر لما خبره القاص من الاحداث والمواقف والبيئات التي تخص تجربته... فاذا افترضنا ان القاص الاسلامي كان في صدد صياغة عمل قصصي يتصل بإمكانيات (التعديل) للسلوك ونقل الآخرين من الظلمات الى النور: سواء اكان ذلك في نطاق الموقف الفلسفي من السكون، او النطاق السياسي، أو النطاق

الاخلاقي، أوغيرهما: حينئذ بمقدوره ان يتوكأ على تجاربه الشخصية (اذا كانت شخصيته قد شهدت فعلا معالم هذا التعديل) واما اذا كان القاص ذا شخصية (منبسطة) حسب المصطلح القصصي لم يتعرض لأزمات فكرية ونفسية، حينئذ بمقدوره (مادام يستهدف تعديل سلوك الآخرين) ان يختار شخصية اخرى تنطبق عليها سمة الشخصية (النامية) اى الشخصية التي خبرت (تغييرا) في معالم سلوكها (كما لو كانت ضالة فاهتدت): مثل هذه الشخصية- اذا كان القاص ممن يرتبط بعلاقة فردية أو علاقة غير مباشرة- بمقدوره ان يرسمها (بطلا) لقصته بعد ان يكون قد عقد لقاءات مباشرة معها بالنحو الذى اشرنا اليه.

اذا: ثمة اشكال قصصية يمكن ان ينتجها القاص بنحو يستطيع من خلاله ان يسجل (المهدف الفكرى) الذى ينشده من وراء كتابة القصة، دون ان يقع في مفارقات (الاختلاق) القصصي، ويلغى- من ثم- تلك الاتفاقية الصامتة بينه وبين القارىء في اسسها المختلفة، ويعوضها بتقديم قصص (واقعية- قد حدثت فعلا) في هذا الصدد.

الشخصية في العمل القصصي

الشخصية أو (البطل) في العمل القصصي (روائيا ومسرحيا) يحتل كل شيء من العمل المذكور، طالما نعرف ان جميع عناصر (القصص): الحادثة، الموقف، البيئة، انما يحدها (شخص) يصدر عنه هذا الموقف أو ذاك، وهذه الحادثة او تلك، ويتحرك ضمن هذه البيئة او تلك.

ونحن لا تعنينا طرائق رسم البطل في القصة مادام نمط الرسم في العمل الفني (اى كان العمل قصة، ام شعرا، ام شكلا آخر) خاضعا لما يفرضه السياق الفكرى الذى يستهدفه الكاتب، انما يعنينا من رسم البطل مايتوافق مع التصور الاسلامي للشخصية.

الشخصية قد تكون (منحرفة) وقد تكون (سوية)، والانحراف بنمطيه: الفسق والكفر من الممكن ان يرسم في القصة كما هو شأن القصص القرآني الذى يعرض لهذه الانماط في ضوء التنبيه على كونها ملفاة من الحساب، او كونها (تعذر) من سلوكها في نهاية المطاف. واما الشخصية (السوية- المؤمنة) فتظل هي النموذج بطبيعة الحال.

ان ماينبغي تأكيده في مجال الرسم للبطل هو: الوقوف امام التيار الارضي الذى يعنى بظاهرة (الصراع) في رسمه للابطال.

الصراع بكل اشكاله: صراع البطل مع نفسه، مع الآخرين، مع القوى الكوفية المحيطة به: يظل- في الاعمال الارضية- تجسيد القمة الانتكاس البشرى المنعزل عن السماء ومبادئها. لقد بدأ الصراع فنيا، مع الفكر الوثني للاغارقة حيث كان العمل المسرحي يأخذ خطوره عصرئذ، وكان الصراع مع اوثانه (الآلهة الخرافية) يشكل لبنة قوية في أساس الفن الاغريقي ثم نما في الفكر الاوربي

الحديث حتى بلغ ذروته في مجالات الجنس والاقتصاد والظاهرة الكونية ذاتها. ان رسم البطل (متصارعا) مع نفسه، أو الآخرين، أو الوجود لا يتوافق اسلاميا مع الهدف العبادي الذي يعني: رسم البطل ملتزما بمبادئ الله، خاليا من التشكيك والتنازع والتوتر الا في نطاق خاص يتجاوزه البطل في نهاية المطاف.

ويمكننا ان نفيد- كما اشرنا- من القصة القرآنية طرائق انتخاب البطل القصصي وفق مايلي:

- ١ - انتخاب الابطال الايجابيين: كما هو شأن (الانبياء) الذين رسمهم القرآن الكريم.
- ٢ - انتخابهم سلبيين: كما هو شأن الافراد أو المجتمعات التي اكتسحها الطوفان، والريح، والصيحة، الخ ...

٣ - انتخابهم متأرجحين بين الايجاب والسلب، مع تحديد عدة أشكال لمصائرهم: التحول الى الايجاب، التحول الى السلب، استمرارية التأرجح، النهاية الصامتة أو المفتوحة لمصائرهم. النمط الاخير من الابطال - بالرغم من كونه- يجسد غالبية مجتمعاتنا، الا ان رسمه وفق النموذج القرآني يفضي بالقاص الى تحقيق مهمته الاسلامية، ... كما ان انتخاب النمط الايجابي الصرف (بالرغم من ندرته) يفضي الى الحقيقة ذاتها، ... والامر نفسه بالنسبة لانتخاب البطل السلبي الصرف مادام المصير المرسوم له يفضي بالمتلقي الى اخذ العظة منه، ومن ثم تعديل سلوكه في نهاية المطاف. بيد ان النمط الثالث (اي: المتأرجح بين الايجاب والسلب) يظل ميدانا ينبغي للقاص الاسلامي ان يتحرك من خلاله بحذر كبير، حتى ينجح في تحقيق مهمته الفنية ... ولعل اوضح نماذجه التي ينبغي ان نفيد منها يتمثل في شخوص (السحرة) الذين رسمهم القرآن الكريم عبر موقفهم من موسى وفرعون: حيث رسمهم (وقد تحولوا الى الايجاب) بعد ان عانوا صراعا تشرحه النصوص المفصلة لنا بانه صراع متعدد الاطراف، سواء اكان ذلك ناجما من نوع المواجهة التي سيرتبونها ازاء فرعون، أو كان ناجما من نوع الاستجابة التي انتهبوا اليها... بيد ان المتلقي - وهو يواجه مثل هذا (التحول) من السلب الى الايجاب- سوف يستثمر ذلك من خلال معطيات متنوعة، فهو اولا يتعلم امكانية التعديل للسلوك بصفة ان الانسان هو الكائن الوحيد الذي يمتلك مرونة وطواعية في امكانيات التغيير: حيث تحول السحرة من موقف يمثل الالتواء كله الى موقف يمثل الاستواء كله. ويتعلم أيضا، شجاعة الموقف وبسالة المواجهة والتحدى لمسلط عات مثل فرعون، حيث هتفوا بوجهه (اقض ما أنت قاض انما تقضي هذه الحياة الدنيا)، ... ويتعلم ثالثا تفاهة الحياة الدنيا قبال العطاء الاخرى الضخم من خلال هتافهم المذكور...

وهذا النموذج يجسد النمط الاول من الصراع (التحول الى الايجاب). واما التحول الى السلب فتمثله شخصية (ابليس) فيما لا تعقيب لنا عليها، مادام التحول المذكور يفضي بالمتلقي الى تعلم السلوك المضاد له. واما النموذج الثالث (استمرارية التأرجح بين الايجاب والسلب) فتمثله

شخصية صاحب (الجنيتين) الذى تباهى مدّلا على زميله بما لديه من جنة ومجد، ثم تشكيكه في قيام الساعة، ثم عودته الى امكانية التفكير بها (ولئن رددت الى ربي لاجدن... الخ) ثم الندم على ذلك (ليتني لم اشرك بربي احدا)... حيث يفيد القارىء منها في تعديل سلوكه عبر مواجهة هذا النمط من التمزق والتوتر والانسحاق، واستمراريتها في الشخص المذكور.

اخيرا، يتعين على القاص الاسلامي ألا يعنى بفضايا «الصراع» ألا من خلال مفهومه الاسلامي المتمثل في مواجهته لوساوس الشيطان ودحرها في نهاية المطاف، ومن خلال تحسسه بخطورة الذنوب التي السّم بها مثلا مقابل تحسسه - من الآن ذاته - بامكانية تجاوز الله تعالى عنها: حيث يظل التأرجح بين الخوف والامل (بما يواكبه من توتر) مطبوعا بسمة الايجاب على الضد من التأرجح بين الخير والشر في نماذجه الارضية التي أشرنا اليها، حيث ان التأرجح الاول يحس الشخصية بواقعه العبادى في حين يظل التأرجح الآخر بمنأى عن ادراك الشخصية المنحرفة لوظيفتها العبادية التي اوكلتها السماء الى الانسان، بالنحو الذى تقدم الحديث عنه.

الخطبة، الخاطرة، المقالة

ثمة اشكال فنية اخرى لها تميزها الشكلي عن الشعر والقصة والمسرحية، :

منها الخطبة:

وهي شكل فني يعتمد الاساس العاطفي في التعبير، مصحوبا بالادوات الفنية من ايقاع وصورة ونحوهما من العناصر التي تطبع الفن، كل ما في الامر ان العنصر (العاطفي) - كما قلنا - يظل هو المسيطر عليها بما يواكبها من اللغة المباشرة أيضا. وتتمثل اهميتها في احداث التأثير المباشر على الجمهور حيث يستثمر الخطيب: (العقل الجمعي) لدى الجمهور في احداث الاثارة المشار اليها. ونظرا لاننا فصلنا الحديث عنها وعن خصائصها الفنية، في الحقل الخاص بـ (الفن التشريعي)، حينئذ نحيل القارئ الى الحقل المذكور في نهاية هذه الدراسة.

ومنها الخاطرة:

وهي شكل فني يعتمد (الاحساس المفرد) أساسا له في التعبير، مصوغة بعبارات قصيرة، مصورة، جميلة: تتناول حركة الانسان والمجتمع والبيئة في شرائحها اليومية بنحو خاطف وعابر. أيضا نحيل القارئ الى حديثنا المفصل عنها في الحقل الخاص بالفن التشريعي...

ومنها المقالة:

شكل فني يتناول موضوعا محددا من خلال لغة موشحة بادوات جمالية عابرة دون ان يشغل بها حتى لا يتحول الى عمل انشائي، كما لا يتجرّد عن الادوات المذكورة حتى لا يتحول الى تعبير علمي... هذا الى اننا - كما اشرنا - قد فصلنا الحديث عن هذا الشكل وسواه في الحقل المتصل بالفن التشريعي، الا اننا آثرنا الاشارة هنا الى هذه الاشكال مادامت متصلة بالاجناس الادبية التي حرصنا على تسجيلها في هذا الحقل، بغية الوقوف عليها واستثمارها في الفن الاسلامي.

النحت والرسم

تعد ممارسة (النحت) و (الرسم) في الاعمال الارضية أمراً مألوفاً في حقل الفن، إلا أن ذلك (من حيث التصور الاسلامي) يظل عملاً غير مسموح به: فيما يخص التصوير للانسان والحيوان فحسب.

أما ما يتصل بسواهما فامر لا غبار عليه اسلامياً بل يقترب ذلك بعملية (تثمين) على نحو ما يحدثنا القرآن الكريم عن سليمان(ع) حيث سخرت السماء له من قوى الجن من يعمل المحاريب والتماثيل الخ فيما وردت النصوص عن اهل البيت(ع) من انها تماثيل الشجر ونحوه وليس تماثيل الانسان والحيوان.

ويثور السؤال:

هل بمقدورنا ان نستكنه السروراء الحظراء لصنع التماثيل المتصلة بالانسان والحيوان دون غيرهما؟ عبادياً: ليس من مهمتنا ان نبحت عن السرّ مادامنا نعرف تماماً بان (الاحكام) وغيرها (توقيفية) لا مجال لمسرح العقول القاصرة فيها، فهناك مئات من الظواهر المسموح بها او غير المسموح بها نواجهها خلال قصورنا العقلي الذي ينذ عن ادراك السمة الايجابية لما هو مأمور به، والسمة السلبية للممارسة المنهي عنها.

واذا كان البعض فيها قد اوضحته الشريعة ذاتها، والبعض الآخر قد ادركته البشرية خلال نموها العقلي في مراحلها المختلفة، فان البعض الثالث منها لا يزال مجهولاً بحكم القصور العقلي حيال استكنه الظواهر... ولعل الكشوفات العلمية لاحقاً تتكفل بهذه المهمة في هذا المجال او ذلك. المهم، ان استشفاف السرّ اذا كان في بعض حالاته متعذراً، فانه في حالات اخرى -ولو في نطاق ضئيل- من الممكن ان يتوفر عليه الباحث هنا أو هناك بقدر ما تسمح به خبراته العلمية والفنية في هذا الصدد.

وفيما يتصل بظاهرة (النحت): اذا كان من المسموح للمعنيّ بشؤون الفن ان يضع خبراته في استشفاف بعض الدلالات الكامنة وراء الحظر الاسلامي للفن المذكور، فحينئذ لا مناص من الاشارة في البدء الى ان هناك تفاوتاً في لغة (المنع): من حيث الفارق اولا بين المنع المتصل

بتصوير الانسان والحيوان وبين غيرهما، ثم بين عملية الصنع للتماثيل وبين مجرد اقتنائها: وان كان الاقتناء نفسه محكوما بدرجة اقل من الحظر في تصوّر آخر للظاهرة، ثم امكانية وجود فارق بين (النحت) وبين (الرسم) مثلا، وامكانية الفارق- من جانب رابع- بين مجرد (الرسم) وبين (حياته) مثلا: اذا كانت الصورة قاشا أو بين (تجسيمها) من خلال (التطرين) على سبيل المثال: كما يتضح ذلك من خلال النصوص التشريعية الواردة في هذا الحقل.

ان امثلة هذه الفوارق قد تلقي بعض الانارة على محاولة استشفاف الدلالة النفسية للغة (المنع) أو (التحفظ) حيال هذا الشكل الفني أو ذاك .

فيما يتصل بالفارق الرئيس، بين تصوير ذوى الارواح (الانسان والحيوان) وبين سواها، من الممكن- كما يعمل البعض- ان يكون تجسيم ذى الروح مقترنا بظاهرة (الاصنام) وماتواكها من الممارسات المتصلة بها: فيتجه الحظر الى ذلك .

ومن الممكن - كما يرى البعض الاخر- ان تكون عملية (التجسيم) اشعارا بمشاركة الفنان لله تعالى في الابداع...

أما التعليل الاول فلا يمكن الاطمئنان اليه اذا أخذنا بنظر الاعتبار ان التجسيم للشمس مثلا (وقد وردت الاباحة لها) قد يقترن ايضا بالتصور (الوثني) لعباد الشمس، فلماذا لم يتجه المنع اليه؟ قد يجاب على ذلك بان (البيئة العربية التي وردت النصوص في سياقها لم تألف غير الاصنام... إلا ان ذلك من الممكن ان يستبعد ايضا اذا أخذنا بنظر الاعتبار ان الممارسة الوثنية قد اختفت في عصور الائمة المعصومين (ع) فيما وردت نصوص الحظر عنهم (ع).

اما التصوّر الاخر ونعني به ان التجسيم يحسس الشخص بمشاركته لله تعالى في الابداع- فأمره مسوغاته في تصورنا، بخاصة ان بعض النصوص المعللة للمنح يحوم على هذه الدلالة من نحو النص القائل (من صور صورة كلفه الله تعالى ان ينفخ فيها) ونحو (من صور صورة من الحيوان يعذب حتى ينفخ فيها) ونحو (من صور صورة: عذب وكلف ان ينفخ فيها)...

ان امثلة هذه النصوص التي تحوم على المطالبة بنفخ الروح تقتادنا الى استشفاف ان الفنان قد يغمره احساس خاص حيال عمله الفني: كأن يتحسس بكونه قادرا مثلا بتحريك الكائن المنحوت وفق مشيئته...

طبيعيا، ان تجسيم الشمس او الشجر (كما وردت: النصوص تبيح ممارستها) قد يقترن ايضا بأحاسيس مماثلة، الا انها تختلف تماما عن الاحاسيس المتصلة بتجسيم الانسان والحيوان فهذا التجسيم يظل على صلة بسمتي (الارادة) و (الاحساس) حينما تقتربنا بالتصوّر البشري حيال تحريكها وفق مشيئة هذا الفنان أو ذاك ، اذ تولدان فيه نمطا من الخبرات الملتوية وتسقطانه في شائبة التصوير للروح بنحو أو بآخر.

ومما يعزّز هذا الذهاب ايضا، ملاحظة الفارق (في لسان بعض النصوص) بين صنع التماثيل وبين اقتنائها، فامتلاكك اياها مثلا لا يقترن مباشرة بمشاعر (الصنع) كما هو واضح، ... ولذلك نجد بعض النصوص لا تمنع من ذلك بل تطالب بان يطرح مثلا شيئا عليها خلال ممارسة الصلاة... وهذا فيما يتصل بعملية (النحت).

اما ما يتصل بعملية (الرسم)، فقد ورد في بعض النصوص ما يشير الى المطالبة بتكسيّر رؤوس (التماثيل) وبتلطّيح رؤوس (التصاوير)، حيث نستخلص من ذلك ان المقصود بـ (التصاوير) هو (الرسم) بقرينة (التلطّيح) وان المقصود من «التماثيل» هو «النحت» بقرينة (التكسيّر)، والى ان (الرسم) - من ثم - محكوم بنفس المنع: علما بأن عملية التجسيم لما هو (مرسوم) من خلال تكثيف عملية الرسم مثلا، أو تطريزه اذا كان قاشا: يظل طابعا مشتركا مع عملية (النحت) من حيث خضوع كليهما الى عملية (تجسيم)...

وايا كان الامر، فان الممارسات المذكورة (نحتا كانت ام رسما) صنعا كانت ام اقتناء، من الافضل عباديا اجتنابها جميعا (المحرمة منها: الزاما) و«المتحفّظ حياها: تنزّها» بخاصة اذا ادركنا ان بعض الحروب الاسلامية التي خاضها (ع) قد اقترنت بتحطيم التماثيل والرسوم التي واجهها في عملية الفتح.

الفنّ واتجاهاته

تأريخيا: نشأت اتجاهات أو مذاهب فنية جاء بعضها صدى لانعكاسات الفلسفات الارضية عليها، وبعضها فرضته اوضاع اجتماعية خاصة، وبعضها يمثل مجرد تطور فني أفرزته طبيعة الثقافة العامة لهذا المجتمع او ذاك .

أما اسلاميا، فلا نعتقد بأهمية مثل هذه الاتجاهات او المذاهب التي يؤثر لها الارضيون المعنيون بشؤون الفن: مادمنّا- من جانب- نمتلك تصورا خاصا حيال الحياة، ومادامت هذه الاتجاهات- من جانب اخر- لاتجد لها في خارطة الفن المعاصر موقعا ذا بال بقدر ما تمثل مرحلة تأريخية تجاوزها المعاصرون الا في نطاق محدود لامانع من العرض لها الان عابرا حتى نتبين مدى امكانية التعامل مع دلالاتها- فنيا- او عدم امكانية ذلك في ضوء التصور الاسلامي لها.

من هذه المذاهب:

الاتجاه التقليدي:

يتميز هذا الاتجاه بطابعه التأريخي من حيث كونه يمثل مرحلة زمنية تماثلت من خلالها آداب العالم في الخطوط التي طبعها، فهناك حضارات اولى افرزت نمطا من الآداب يسميها البعد المنطقي (اي غلبة العنصر (العقلي) وفخامة اللغة التي فرضها البعد المنطقي المذكور. ونظرا لانطفاء هذه الحضارات أو توقف نموها: ثم عودتها مع ما يسمى بعصور النهضة الحديثة، حينئذ فان احياءها من جديد فرض فاعليته على المراحل الاولى من العصر المذكور. ولذلك اصبح هذا التيار فيما بعد (رمزا) لمطلق الآداب القديمة واصبح (تراثا) اكثر منه مذهباً فنيا: بالرغم من ان بعض مبادئه الفنية لازالت محتفظة بفاعليتها من الآداب المعاصرة مثل (عضوية العمل الفني) اي: تلاحم أجزائه الموضوعية بعضا مع الآخر وارتباطها وفق سببية محكمة، ومثل نظرية (التطهير- في التراث الاغريقي) التي تعني اثاره عاطفي (الشفقة) و (الخوف) لدى المتلقي، بصفة ان «الخوف» من العقاب يحمل الفرد على تجنب الخطأ، و (الاشفاق) من المصير السلبي للشخص يحمل الآخرين على التجنب المذكور.

اسلاميا: تظل عملية (وحدة العمل الفني) و (التطهير) امرا لاغبار عليه: على ان يفصل ذلك من السياق الارضي له، مع ملاحظة ان القصة القرآنية الكريمة (او السورة من حيث هيكلها العمارى العام) تفرز خطوطا- في ميدان «وحدة النص» والاثارة العاطفية»- ما يغنيانا عن ذلك، بخاصة اذا اخذنا بنظر الاعتبار ان وحدة العمل الفني (في تجارب الارض) بدأت منحصرة في انتقاء (موضوع) محدد ترتبط مفرداته بقانون السببية، ثم تطورت بعد ذلك الى تعدد (الموضوعات) مع ارتباطها بوحدة (فكرية) تجمع بينها، ثم تطورت ثالثا حتى شملت التلاحم بين مختلف العناصر (موضوعيا وفنيا) اى تلاحم الموضوع مع أدوات الفن من لغة وصورة وصوت الخ... وكل اولئك يمكننا ملاحظته في النص القرآني الكريم (سورة أم قصة) بنحو يتجاوز مراحل التطور الارضي المشار اليه، مما يقصر عنه التصور الفني المحدود بطبيعة الحال.

ومنها: الاتجاه الرومانسي:

يقول مؤرخو الفن بان هذا الاتجاه يمثل استجابة عاطفية لمنطقية الاتجاه السابق: حيث برز في القرن الماضي، وهو قرن شهد تغييرا في اوضاعه العلمية والاجتماعية سحب آثاره على الفنانين، ولا بد ان يتم ذلك على نحو (انفعالي) يتناسب مع عمليات التغيير... وقد صاحب هذا الاتجاه اكثر من مبدأ فني، حيث طور مفهوم عضوية العمل الادبي وجعله متسعا لتعدد الموضوعات بدلا من قصرها على واحد: مع ربطها بخيط فكري يوحد بينها،... كما انه جنح الى بساطة اللغة بدلا من الفخامة التي طبعت الاتجاه الأسبق.

اسلاميا: لاغبار على هذا الجانب الفني من الاتجاه المذكور، مادامنا قد اشرنا الى ان وحدة العمل الفني بجميع مستوياتها قد اغنانا القرآن الكريم عن استثمار معطياتها، كما ان بساطة اللغة تظل واحدا من اهم المبادئ الفنية التي يشدد الاسلام عليها عبر مطالبته بـ (الوضوح) في التعبير. الا ان (البعد العاطفي) لدى هذا الاتجاه يظل على الضد تماما من التصور الاسلامي: حيث سبق ان اوضحنا بان الاسلام ينظم استجابة الشخص وفق طابع سوى موسوم بالنضج وبالرعاية وبالتعامل الواقعي مع الظواهر، في حين يظل الاتجاه الرومانسي موسوما (ليس ببعد الانفعالي فحسب، بل يتضخم درجة هذا الانفعال بنحو فصل بعض ممارسيه عن ارض (الواقع) تماما وجنح به الى عوالم الوهم، والتخيل اللذين يثيران الاشفاق، فضلا عن سمة (الابتذال) التي طبعت هذا الاتجاه (عقليا) مثل ما طبعته في لغته الفنية ايضا.

المهم، ان هذا الاتجاه لفاعلية له في الحياة الادبية المعاصرة، الا ان طابعه (الذاتي) يظل محتفظا ببعض خطوطه: مع تلونها بطابع هذا العصر بكل تعقيداته التي لا فائدة من التحدث عنها الان،... كما ان خطوطه الفنية (وحدة العمل الادبي وبساطة لغته) تظل ذات فاعلية موسومة

بالمستوى ذاته من النسبية التي أشرنا إليها.

ومنها الاتجاه الرمزي:

هذا الاتجاه، نشأ بدوره في القرن الماضي، منطلقاً من الحقائق النفسية التي تذهب - كما يقول مؤرخو هذا الاتجاه - إلى أن استجاباتنا أو وعينا للشيء هو الذي يخلق على الظواهر: هذه الدلالة أو تلك، وإلى أن (اللغة) بصفاتها محدودة (من حيث مفرداتها) ترتطم بالحقائق النفسية التي لا حدود لها، مما يستتلي ذلك: اللجوء إلى (الرمز) بصفته تعبيراً مكثفاً مليئاً بالإيحاءات المتنوعة التي تشي بمختلف الدلالات: حسب خبرات الكاتب أو القارئ. وهذا يعني أن (الرمز) تعبير محدود عن معانٍ لا محدودة.

ويضيف مؤرخو هذا الاتجاه: إلى أن حواس الشخصية (سمع، بصر، ذوق...) تتبادل التأثيرات فيما بينها نظراً للغة النفسية التي توحد بينها، مما يعني أنها تترى الامكانيات الإيحائية للرمز...

اسلامياً: لا غبار على هذا النمط من استخدام اللغة، شريطة أن تظل (الرموز) محتفظة بوسيلتها أي بكونها مجرد (وسيلة) للافصاح عن كثافة الدلالة، لا أن يتحول إلى غابة كثيفة، مضيق، فيما نلاحظ ذلك من نتائج الكثير من، أصحاب هذا الاتجاه. إن التعبير القرآني الكريم تتخلله (رموز) متنوعة أشرنا إلى جانب منها في الدراسة المتصلة بالفن التشريعي، إلا أنها تتسم بطابع (الوضوح) بحيث يمكن استحضار أطرافها دون إرهاق،... وإذا كانت مبادئ الفن - اسلامياً - تتمثل في الاقتصاد والعمق والوضوح (كما ألمح أئمة التشريع (ع) إلى ذلك) فإن «الرمز» - في نصوص القرآن والحديث - يجسد المبادئ المذكورة تماماً: بصفة أن (الرمز) نفسه عملية (اقتصاد لغوي) كما أن سعة الدلالة التي يعبر عنها الرمز تمثل المبدأ الآخر للفن وهو (العمق)،... فإذا تمّ انتخاب الرمز بنحو غير مضطرب حينئذ فإن المبدأ الثالث وهو (الوضوح) يتحقق في ذلك أيضاً.

إذا (من حيث التصور الإسلامي للغة الفن) يظل (الرمز) حاملاً مسوغاته بالنحو الذي أشرنا إليه. وأما أرضياً فإن هذا الاتجاه (بصفته تياراً مستقلاً بذاته) لا يحتفظ بمحدوده المستقلة في خارطة الأدب المعاصر، لكنه يحتفظ بفاعليته كبيرة لعلها لا تضارعها أية فاعلية أخرى: من حيث جوهر (الرمز) وامكانياته الإيحائية التي لا حدود لها، وليس من حيث كونه اتجاهها له خطوطه التي تميزه - تأريخياً - عن غيره من الاتجاهات.

ومنها الاتجاه السريالي:

وهو اتجاه أفاد من مكتشفات علم النفس التحليلي الذي ظهر مع بدايات هذا القرن و

تأكيده على فاعلية الحياة (اللاشعورية). ويقول مؤرخو هذا الاتجاه، بأن الفنانين قد استثمروا-فنيا وفكريا- ظهور هذه المدرسة: بعد ان كانت الحرب العالمية الاولى قد تركت في نفوسهم استجابات مريرة تتمثل في خيبة أملهم بالحضارة التي اقرزت مثل هذه الحروب.

وبدلا من أن يتجه الفنانون - كما هو شأن الشخصية السوية- الى رفض القيم المادية التي افرزت امثلة ذلك الدمار، بدلا من ذلك اتجهوا- كما يقول المؤرخون- الى سلوك مرضي هو التردد على بقايا الحياة الخلقية التي احتفظ بها المنعزلون عن مبادئ السماء، فجنحوا الى الفوضى والتهكم والسخرية في ضوء وقوفهم على فوضوية الحياة اللاشعورية ومشروعية رغباتها (وان كانت ممنوعة اجتماعيا- حسب زعم رائد هذه المدرسة النفسية)...

ان مايعنيننا- اسلاميا- من هذا الاتجاه هو: انعكاس المكتشفات اللاشعورية على الصياغة الفنية لرواده. وهو انعكاس لاينحصر في هذا الاتجاه بل يتجاوزه الى مطلق الفنانين الذين افادوا من مكتشفات اللاشعور في العمل الفني: حيث ركنا الى ظواهر مثل (الحلم) و (التداعي الذهني) ونحوها من الادوات الفنية.

طبعيا، لاغبار على استخدام امثلة هذه الادوات (الحلم، التداعي الذهني،...) في العمل الفني مادامت مجرد أداة فنية: بخاصة ان المسترع الاسلامي نفسه قد اشار الى الحياة اللاشعورية للانسان: عبر نصوص وردت عن الامام علي (ع) والامام السجاد (ع) والامام الصادق (ع) تتصل بظواهر هفوات اللسان، والمزاج، والتكبر: من حيث صلتها باللاشعور الذي اكتشفه الارضيون في زمن متأخر.

اما فكريا: فبالرغم من ان الاسلام أقربفاعلية الحياة اللاشعورية، الا انه يرفض طبيعة التفسير الارضي (بخاصة: التفسير الجنسي والعدواني الذي تقوم عليه اسس هذه المدرسة): مع ملاحظة ان تلامذة هذا التيار نفسه قد شككوا بقيمة التفسير المشار اليه، كما ان الاتجاه المعاصر لمدرسة التحليل النفسي يرفض بدوره امثلة هذا التأكيد على ظاهري (الجنس والعدوان)، بل ان الاتجاه التحليلي الأحدث بدأ يشدد على (الانا) أو (الشعور) بدلا من المبالغة في فاعلية اللاشعور، وهو امر يفسر لنا مدى تهافت هذه النظرية-وافلا سها علميا (حتى في نطاق البحث الارضي لها).

اتجاهات فكرية:

التيارات التي اشرنا اليها (الكلاسية، الرومانسية، الرمزية، السريالية) بالرغم من كونها منشطرة الى ما هو (فني) صرف والى ما هو مزيج بين الفن والفلسفة الفكرية التي ترفده، تظل متميزة عن اتجاهات اخرى يغلب عليها: الطابع الفكري، وهي اتجاهات بدأت مع القرن الماضي مثل

(الواقعية) (لطبيعية)، ومع القرن الحالي في عقود الأولى (الواقعية الانتقادية) (الواقعية الاشتراكية)، وخلال وبعد الحرب العالمية الأخيرة (الوجودية) (اللامعقول) الخ... ان امثلة هذه الاتجاهات بالرغم من توسلها بادوات فنية تفرز اتجاهها عن آخر، وبالرغم من تباينها فكريا وزمنا، الا انها تظل افرازا مريضا من افرازا الحضارة المنعزلة عن السماء، شرقا، وغربا، فيما يضادها الاسلام تماما، وهو امر يقتادنا ليس الى رفضها فحسب بل الى ضرورة التوفر على صياغة اتجاه اسلامي محددي يعنى بالجانب الفني في ضوء المبادئ التي نحاول - في هذه الدراسة - الوقوف عندها من خلال مبادئ (الفن التشريعي) نفسه - كما كررنا، ومن خلال الخطوط العامة رسالة الاسلام.

الحقول المتقدمة التي عرضنا فيها مجمل التصور الاسلامي للفن، تظل متصلة بظاهرة (الفن) من حيث كونه عملا ابداعيا، وهو امر يظل متميزا عن عمل آخر هو دراسة هذا الفن من حيث (تقويمه) وتبيين قيمه الجمالية والفكرية وملاحظة مستوياته ايجابيا أو سلبا، حيث ينتظم ذلك حقل خاص هو:

(الفنّ ودراسته)

عندما نطلق كلمة (الفن)، فإنها تعني حيناً ما يصطلح عليه باسم (الفن الانشائي)، وحيناً آخر (الفن الوصفي أو المعيارى)...

أما الفن أو الادب الانشائي فيقصد به: التجربة الوجدانية التي يصوغها الشاعر أو القاص أو الخطيب وفق أحد الاشكال التي تقدم الحديث عنها (القصيدة، القصة، المسرحية، الخاطرة، الخطبة الخ)...

وأما الفن أو «الادب الوصفي» فيقصد به: دراسة الاشكال الفنية المذكورة (القصيدة، القصة، المسرحية الخ) أى: تبين القيمة الفنية لها من حيث كونها جيدة أم رديئة: بما يواكب ذلك من محاولة تحليلها وتفسيرها وهذا النمط الأخير (أى: الادب الوصفي) يتميز عن سابقه (الادب الانشائي) بكونه يعتمد: التعبير المباشر أو العلمي أو العادي... لذلك، فإن إطلاق اسم (الادب أو الفنّ) عليه يظل (تجوزاً) وليس «حقيقة»، بصفة انه لا يختلف عن البحث العلمي الذى يتناول دراسة إحدى الظواهر وفق منهج خاص قائم على الملاحظة، والاستقراء، والاستنتاج ونحوها مما هو مألوف في دراسة العلوم الانسانية أو البحتة... كل ما في الامر، ان الدارس الفني من الممكن ان يعتمد (ولو جزئياً) لغة الفن من (تحليل) و(عاطفة) و(إيقاع) ونحوها مما ينتظم الادب الانشائي،... كما انه من الممكن الآّ يعتمد ذلك فيحصر معالجته في اللغة العلمية البحتة، أو يوشحها عابراً بلغة الفنّ.

المهم، ان دراسة الفنّ تظلّ منتسبة بعامة الى لغة (العلم) وليس لغة (الفن)، وهو ما نحاول تسجيله في هذا الحقل الذى أسميناه بـ(الفن ودراسته).

نظرية الفنّ:

ولعل أول ما ينبغي تسجيله في هذا الحقل هو: تحديد مستويات (الدراسة للفنّ)، حيث يمكن دراسته من خلال (النظرية) فحسب: كما لو قمنا بعملية تعريف للفنّ، وماهيته، ووظيفته،

وعناصره، واشكاله، واتجاهاته الخ وهو ما ينسحب عليه طابع «الدراسة» التي قدمناها في الحقول السابقة...

ويمكن دراسة الفن أيضا ليس من خلال (النظرية) التي تعني صياغة القواعد أو المبادئ أو القوانين للفن، بل من خلال (التطبيق)، أي: دراسة النص الانشائي (قصة، مسرحية الخ) في ضوء القوانين الفنية المشار إليها، أو دراسة النص الوصفي (كما لو حاولنا تقوم الدراسة نفسها مثل تبين مواطن الجودة أو الرداءة في الدراسة النظرية أو التطبيقية التي يقدّمها الدارس)... بيد أن الدراسة (التطبيقية) المشار إليها، قد تأخذ طابعا عاما (كما لو درسنا القصيدة من خلال تبين قيمتها فنيا وفكريا)، وهو ما يطلق عليه اسم (النقد الادبي أو الفني)،... وقد تأخذ الدراسة طابعا خاصا هو: محاولة التأريخ لها أي: اخضاعها للبعد التاريخي من حيث نشأة الفن وتطوره ومراحل الخ،... وبالرغم من ان (النقد الادبي) في احد اشكاله وهو (النقد التاريخي) من الممكن ان ينهض بهذه المهمة، الا ان الدارسين اعتادوا أن يفرزوا نمطين من (التأريخ) أحدهما: وضع النص المدروس في اطاره الاجتماعي الذي ولد فيه وهو ما يخص (النقد التاريخي)، والآخر: دراسة الفن من حيث كونه ظاهرة تندرج ضمن التأريخ العام للبشرية فيؤرخ له كما يؤرخ للاحداث الاجتماعية أو السياسية أو سواهما، وهو ما يخص (تاريخ الادب أو الفن)... وفي ضوء هذا التمييز نتقدم الى دراسة (النقد الادبي) أولا ثم دراسة (تاريخ الادب)... حيث نبدأ الآن بدراسة:

النقد الادبي أو الفنتي

يمكن تعريف (النقد) بأنه عملية (كشف) للنصوص، أى تبين قيمها الفنية من حيث الجودة أو الرداءة وذلك من خلال (تحليل) أجزائها و (تفسيرها) و (الحكم) عليها.

وهذا يعني ان عملية «الكشف» تتضمن ثلاثة عناصر هي :

١ - التحليل: كما لو قمنا بتفكيك القصيدة مثلا الى أجزاء مختلفة تتصل بعناصرها من (فكر) و (انفعال) و (صورة) و (إيقاع) و (تخيّل) الخ، أو تفكيك (الصورة) وتحديد أطرافها، أو تفكيك إيقاعها من فز لمناصر التفعيلة مثلا الى التجانس الصوتي للعبارة، الى (الجرس) الخاص بها الخ... كل أولئك يجسّد عنصر (التحليل) لمركبات القصيدة...

٢ - التفسير: وهو تبين أو شرح أو القاء الانارة على الاجزاء المحللة المشار اليها: كما لو قمنا بعملية فكّ لرموزها وصورها الغامضة مثلا...

٣ - الحكم: وهو القاء وجهة نظرنا الايجابية أو السلبية على النص، مشفوعة بعنصر (التعليل) للحكم المذكور، أى: تقديم الأسباب الفنية الكامنة وراء (حكمنا) على النص.

والجدير بالملاحظة ان هناك اتجاهات يكتفي من عملية «النقد» بعنصرى (التحليل) و (التفسير) فحسب دون ان يعنى بعنصر (الحكم)، مستندا في ذلك الى وجهة النظر الذاهبة الى ان (المتلقي) ينبغي ان (يساهم) في عملية الكشف للنص لا ان نحصر الكشف في نشاط الناقد وحده، وذلك لجملة من الاعتبارات، منها: ان مساهمة المتلقي في عملية (الكشف) سوف يزيد من إمتاعه لتذوق النص ويشرى تجربته في عملية التذوق بدلا من ان نقدم له وصفا جاهزة تحتجزه من ممارسة الابداع، وهذا يعني ان (المتلقي) يقوم بعملية فنية مكملة لمهمة الناقد... ومنها: ان للمتلقي وجهة نظره الخاصة في عملية التذوق مما يتنافى مع (الحكم) الذى يطلقه الناقد على النص، وهو امر يجعل كون النقد منحصرًا في عمليتي «التحليل» و «التفسير» دون «الحكم»: له مسوغاته في هذا الميدان مادامت معايير الفن وقوانينه (نسبية) وليست مطلقة.

ومنها:

ان الاعمال الفنية بخاصة: الاعمال الخالدة لكبار الفنانين لا حاجة لاصدار «الحكم»

عليها مادامت مستوفية لشرائط الفن.

ومنها: ان عمليتي التحليل والتفسير ذاتها تكشفان عن (قيمة) النص دون الحاجة لاصدار الحكم...

وفي تصورنا، ان الركون الى (التقويم) أو (التفسير والتحليل) يظل محكوما بطبيعة الموقف،... فقد يستدعي السياق مجرد عملية (وصفية) للنص، وقد يتطلب الموقف (أحكاما) عليه، الآ ان عملية (الحكم) بنحو عام تظل هي المهمة الرئيسة للنقد، مادامنا- اسلاميا- مطالبين بنصح الآخرين وارشادهم، حيث يفيد صاحب النص من الملاحظات النقدية على نتاجه، كما يفيد الفنانون الآخرون من الملاحظات المذكورة، فضلا عما يفيد (المتلقي- القارئ) من ذلك أيضا.

ان عملية (الكشف) للنص تقتزن بجملة من المبادئ، منها: ما يثيره النقاد حيال عمليات التفسير أو التحليل أو الحكم من حيث تناوّلها للنص وشطره الى (شكل) و (مضمون) فيما يذهب النقاد (الجماليون: بخاصة، وهم النقاد الذين يعنون بالفن من حيث كونه تعبيرا (جميلا) فحسب بغض النظر عن دلالاته) الى صعوبة عزل الشكل عن (دلالة) النص، حيث يترتب على مثل هذا الاتجاه غياب المضمون الفكري أساسا وهو ما يتنافى مع العناية الاسلامية بالمضمون كما هو واضح. الناقد الاسلامي بمقدوره ان يتجاوز هذا المبدأ (المفتعل) ويتجه الى عزل الشكل القصصى أو الشعري مثلا عن مضمونه دون ان يترتب على ذلك: تضييع «لقيمة النص».

صحيح ان الامتناع الفني لا يتحقق الا من خلال وحدة العمل الادبي (وهو امر يؤكد الالتزام الاسلامي: كما سبقت الاشارة الى ذلك) الا ان ذلك لا يحتجز الناقد من فكّ (الوحدة) أو (المركب) وارجاعه الى (الاجزاء) التي انتظمت فيه، بل يمكن القول الى ان الفارق بين العمل الفني وبين دراسته هو: قيام العمل الفني على شكل (تركيبى) وقيام الدراسة على شكل (تحليلي) أى ان تحليل المركبات هو الوظيفة الرئيسة لعملية النقد.

من هنا فان اكساب المهمة النقدية نفس المهمة الفنية يظل امرا مضادا تماما لطبيعة العمل النقدي.

يترتب على المبدأ المذكور، مبدأ آخر يتمثل في ذهاب النقّاد الجماليين الى ضرورة تناول النص من خلال (الوحدة) المشار اليها دون التناول (الجزئي) لها. فإذا افترضنا ان القصيدة مثلا تتركب من (تخيّل) و (عاطفة) و (ايقاع): حينئذ يظل من الممتنع تناول الجزئيات المذكورة منفصلة عن (الشكل) الكلّي لها: في نظر الاتجاه الجمالي في النقد.

هنا نكرر نفس الكلام السابق: من أنّ وظيفة الناقد هي تفكيك المركب وتناول جزئياته منفصلة عنه حيناً، أو وصلها- من جديد- بالمركب المذكور: حسب ما يتطلبه الموقف.

ان بعض المواقف تتطلب رصد افكار جزئية من النص: كما لوحا ولنا -على سبيل المثال- ان ننتزع من السورة القرآنية (وهي اساسا تقوم على هيكل عمارى محكم) العنصر القصصى، أو الصورى أو الايقاعى أو الفكرى (ظاهرة الجهاد، الانفاق، الخ): حينئذ فان تناول الجزئى المذكور قد يفرض ضرورته: كما لو استهدفنا الحديث عن (الجهاد) أو (الانفاق) مثلا: حيث تفرض المهمة العبادية على الناقد ان يعنى بهذا الجانب السياسى أو الاقتصادى من النص: لكن دون ان يحتجزه ذلك من تناول الفنى للظاهرة كما لو وصل بين احدى الصور الفنية للانفاق مثلا (كمثل حبة انبتت سبع سنابل الخ) وبين الاهمية العبادية للانفاق ذاته،... ويكون الناقد- بهذا تناول الجزئى- قد حقق مهمته العبادية من خلال اللغة الفنية التي توفر عليها: كما هو الامر في المثال السابق. وقد يستدعي الموقف ابراز الظاهرة الاعجازية للقرآن الكريم مثلا، حينئذ بمقدوره ان يتحدث عن السورة كاملة من حيث كونها عمارة محكمة تتلاحم اجزاؤها بعضها مع الآخر...

اذًا: في الحالات جميعا، تظل تجزئة النص أو وحدته محكومة بمتطلبات الموقف (العبادى) للناقد دون ان يترتب على ذلك اى اخلال بمهمته (الفنية) أيضا، بالنحو الذى تقدم الحديث عنه.

لغة النقد:

والآن، بعد ان ألمنا عابرا بطبيعة النقد وقضاياها، يحسن بنا ان نعرض لـ(لغة النقد) من حيث التصور الاسلامى لهذا الجانب.

ان عملية (النقد) بنحو عام، وجدت لها نماذج (شرعية) لدى المعصومين(ع)، فالنبي(ص) والائمة(ع) طالما تمتوا مواقف الشعراء واغدقوا عليهم الهدايا: تعبيراً عن (الحكم) على نتائجهم، أى: احكم بالجلودة على ذلك، مما يعين ان نقد النص من خلال اظهار محاسنه (وهو أحد عناصر التقويم الثلاثة: اظهار المحاسن، اظهار المساوىء، الوقوف عند التحليل والتفسير فحسب) يظل أمراً مشروعاً، بل يمكن القول بانه يظل أمراً (مندوباً)، طالما يقتاد التقويم الايجابى الى تشجيع الفنان لمواصلة المزيد من وظيفته الاسلامية.

كما ان التقويم السلبى (اى اظهار المعائب) وجد له نماذج شرعية أيضاً، حيث ان المعصومين(ع) كانوا يقترحون على الشاعر ان يستبدل بيتاً بآخر مثلاً أو يطالبونه بالقاء الموضوعات الهادفة فحسب وعدم قراءة مقدمة القصيدة التي تستهل (وفقاً للتقاليد الفنية عصرئذ) بالغزل ونحوه... ان امثلة هذه الاقتراحات تفصح عن ان ملاحظة النص من حيث جوانبه السلبية يظل أمراً له مشروعيته أيضاً، بخاصة اذا أخذنا بنظر الاعتبار ان ملاحظة الجانب السلبى والتنبيه عليه في مطلق السلوك يظل في الصميم من توصيات المشرع الاسلامى الذى يطالبنا جميعاً بنصح الآخرين وتنبيههم على اخطائهم حيث يدخل (العمل الفنى) ضمن مفردات (السلوك) العام أيضاً.

إذا: لا غبار على عملية النقد أساسا من حبت الحكم على النص بالجودة أو الرداءة، كل ما في الامر ان لغة النقد كما اشرنا ينبغي ان تحكمها الموضوعية من جانب وان تتسم بالبعد الاخلاقي من جانب آخر، بمعنى ان التعامل بالحسنى (في حالة النقد السلبي) يظل غير منفصل عن السلوك العام الذى يطالبنا المشتري الاسلامي بالصدور عنه.

ولعل التوصيات الاسلامية المطالبة بمفهومات من نحو: (العدل) (قول الحق) (الانصاف) الخ مما تشكل جوهر السلوك السوى: تظل منسجمة على (العمل النقدي) ايضا.

بل يمكننا ان نستخلص هذه الحقيقة بوضوح حينما نفهم على توصيات خاصة في هذا الميدان أو حينما نقف على نماذج تطبيقية للمعصومين (ع) تكشف عن أهمية (البعد الموضوعي) في النقد... من ذلك مثلا: ماورد عن النبي (ص) من انه لو (احتكم) طفلان مثلا الى احد الاشخاص حيال افضلها خطأ أو كتابة، كان من الضروري على الشخص ان يحكم بـ (العدل) حيال هذه القضية. فإذا كان مجرد الخطأ أو الكتابة لطفلين (وهو عمل عادي) يتطلب. في التوصيات الاسلامية- (موضوعية) في الحكم، حينذ فان (الموضوعية- الحياد) في اصدار الحكم على العمل الفني تفرض ضرورتها- دون ادنى شك- على الكاتب الاسلامي..

الاستنهاد بالنموذج المعروف الذى أصدره الإمام عليّ (ع) حيال احد شعراء الجاهلية، حينما حكم (ع) بجمود نتاجه (من حيث الاداة الفنية): مع انه (ع) وسم النتاج المذكور أو وسم صاحبه بالطابع الانحرافي (الضلال)،... وهو امر يكشف عن (الموضوعية) في ارفع مستوياتها، مما يعني ان الطابع الموضوعي في النقد، يظل في الحالات جميعا، موضع عناية المشرع الاسلامي.

هذا كله فيما يتصل بالبعد (الموضوعي) في النقد.

اما ما يتصل بالبعد (الاخلاقي) منه، فان لغة النقد (وفق التصور الاسلامي لها) ينبغي ان تتسم بنفس لغة التعامل الاجتماعي مع الآخرين من حيث الالتزام بالآداب العامة من عمليات الارشاد أو الامر بالمعروف والنهي عن المنكر: حيث لا فارق البتة بين لغة منطوقة ولغة مكتوبة...، بين لغة تتناول السلوك الفردى والاجتماعي ولغة تتناول السلوك الفني.

ان كلا من عمليتي (التجريح) و (الفضح) اللذين تألفهما في النقد الارضى ينبغي ان ينتزه الناقد الاسلامي عنها.

صحيح ان ابراز المساواة الفنية في النص تفضي الى عملية (فضح) لصاحب النص، الا ان هذا الاخير ينبغي ان يتقبل ذلك برحابة صدر مادام النص الادبي ملكا للآخرين وليس لكاتبه فحسب، وهو ما يفترق تماما عن السلوك الشخصي فيما يتعين ارشاد الشخص مباشرة دون فضحه امام الآخرين... وهذا يعني ان هناك فارقا بين نقد السلوك الفردى وبين نقد نتاجه الفني، وهو امر

يتعين 'التشدد عليه في هذا الجانب، كما يترتب عليه جانب آخر يظل في غاية الاهمية بالنسبة للناقد الاسلامي... اننا نعرف مثلاً ان هناك اتجاهها نفسياً في النقد (حيث سنتحدث عنه في حقل لاحق) يحاول ربط النص الادبي بنفسية كاتبه حيث يلاحظ ان رواد هذا الاتجاه يجنحون في الغالب الى (فضح) كاتب النص واخضاع شخصيته للتحليل النفسي، وهو تحليل يعنى بابرار السمات الشاذة للكاتب.

ان الشاعر أو القاص مثلاً يظل مثل سائر النماذج البشرية محكوماً بعقده المختلفة وافرازاتها المتمثلة في سمات من نحو: الاحساس بالنقص، أو العظمة الموهومة، أو المخاوف، أو الوسواس، بما يستتبعها من الصدور عن (آليات) مختلفة مثل: الاسقاط، النكوص، التسويغ، الخ... فإذا اتجه الناقد الى ابراز هذه السمات: حينئذ تظل هذه العملية بمثابة (تشهير) و (فضح) للقاص أو الشاعر يتنافى اساساً مع (اخلاقية) الشخصية المسلمة.

ان الناقد نفسه من الممكن أن تطبعه نفس السمات المرضية التي خلعتها على كاتب النص، بل ان (التشهير) نفسه يجسد (نزعة عدوانية) تفضح عن شذوذ صاحبه... وحينئذ ما فائدة أن يشخص الناقد (حالة مرضية) تطبع بشخصه بمثل ما تطبع شخصية كاتب النص... ان امثلة هذا النقد دفعت الكثير من رواده الى الوقوع في أحكام (لا تقف عند مجرد التشهير أو الفضح لعيوب خفية) بل تجاوزت ذلك الى محاولة (افتعال) التهم والصاقها بكاتب النص من نحو ما نلاحظه من تفسيرات تتحدث عن شعراء وقصصين: خضعوا لنتائجهم لتقاليد فنية لاعلاقة لها بسلوكهم الشخصي، أو لوحظ انهم- في السلوك الشخصي- قد طبعهم بعض الشذوذ، قاتموا لنتائجهم تفسيرات متعسفة في ضوء وقوفهم على الشذوذ المذكور، فضلاً عن محاولتهم تفسير ما هو ايجابي عند بعض الفنانين (كما لو كانوا اسلاميين أو زهاداً مثلاً) بانه عملية (تعويض) لفشل أو (قناع) لنزعة عدوانية، أو (تصعيد) لرغبة جنسية الخ... امثلة هذا النقد تظل غير متوافقة أساساً مع الاتجاه الاسلامي الذي لا يصدر (الحكم) الا بعد اليقين بوجود الصلة بين نتاج الكاتب وشخصيته، وحتى بعد يقينه بذلك، لا يحق له - كما قلنا- فضح الشخصية بل يجب ان يتستر عليها كما هو صريح التوصيات الاسلامية المطالبة بذلك وبعدم الجهر بالسوء: مادام الامر غير مرتبط بالجانب الفقهي من النتاج بل بالجانب الشخصي الصرف. لكن تستثنى من ذلك - بطبيعة الحال- النماذج المنحرفة التي تجهر بممارسة الرذيلة أو النماذج المنحرفة التي (تتقنع) بما هو ايجابي من السلوك بغية تمرير نزعتها الشريرة على الآخرين: حيث يتطلب مثل هذا الموقف عملية فضح وادانة للنماذج المشار اليها.

النقد واتجاهاته

بعد أن وقفنا على طبيعة النقد الفني، ولغته: يحسن بنا أن نقف على تياراته أو اتجاهاته الأرضية، لملاحظة الموقف الاسلامي منها. لاشك، ان الناقد- ايا كان إتجاهه يتوسل عبرتقويمه للنصوص بالاداة الرئيسة للفن. فاذا كان في صدد دراسة القصيدة أو الخطبة أو المسرحية مثلاً: حينئذ سوف يخضع النص المذكور للمبادئ أو القواعد الفنية التي تنتظم هذا الشكل الادبي أو ذاك، فللقصيدة مثلاً لغتها الخاصة، وعناصرها التخيلية والعاطفية، وللمسرحية: لغتها وشكلها وبنائها الخاص وهكذا... والاصل- في الممارسة النقدية- ان يعتمد الباحث: الأداة الفنية الخاصة بذلك النص الذي يعتزم دراسته. بيد ان النص- في الان ذاته- يرتبط بمقومات اجتماعية أو دلالات نفسية أو دلالات فكرية مما يفرض على الناقد لقاء الانارات المذكورة عليه فيتجه الى (خارجه) أيضاً، وهو امر يجعل عملية (النقد) مقترنة بمبادئ أخرى قد يتفاوت الباحثون حيالها: بخاصة أن ذلك يظل خاضعاً لنسبية هذه الانارة الخارجية كما يخضع لوجهة النظر العقائدية للناقد... كل أولئك يقتادنا الى عرض المبادئ (الخارجية) عن النص، وملاحظة التيارات أو الاتجاهات النقدية في هذا الصدد: ثم عرض التصور الاسلامي لهذا الجانب.

ونبدأ اولاً بـ:

الاتجاه العقائدي:

يقصد به (الاتجاه العقائدي أو الايدلوجي): دراسة النص في ضوء الموقف الفلسفي الذي يصدر الكاتب عنه... والملاحظ: ان الكتاب قديماً وحديثاً اثاروا هذه الظاهرة في حقل الدراسات العلمية، حيث انشطروا حيال ذلك الى اتجاه رافض لايحام (الموقف الفلسفي) في دراسة النص، واتجاه ملتزم باهمية مثل هذا الاقحام... اما اسلامياً: فاننا في غني عن اثاره هذه الظاهرة مادامنا مقتنعين تماماً ان الشخصية الاسلامية (موظفة) اساساً في كل تصرفاتها، بما في ذلك السلوك العلمي.

الشخصية الاسلامية مدركة تماماً بان (السما) ابدعتنا لهدف خاص هو (الخلافة في الارض)، بمعنى اننا نمارس هذا السلوك أو ذلك، تبعاً لاحتاسنا بمسؤولية (الخلافة) بما في ذلك السلوك الحيوى الذى لامناص من اشباعه (مثل الطعام والنوم) ونحوهما،... وقد وردت التوصيات الاسلامية بضرورة ان تضع الشخصية الاسلامية في اعتبارها (هدفاً) عبادياً بالنسبة بكل تصرف يصدر عنها بما في ذلك الاكل والنوم، مطالبة ايانا ان تكون لنا (نية) حياها، وحيال سائر انماط سلوكنا...

و اذا كان الامر كذلك، فان السلوك العلمي يبي في مقدمة الوظائف الخلافة التي اوكلتها (السما) الينا، مما يعني ان (المنهج العقائدى) في دراسة النصوص، يظل (هدفاً واحداً) بالنسبة للباحث، اذ بدون وضع الهدف المذكور في حسابها، يظل البحث عقياً لاجدوى فيه وهو امر تطالبنا السما بالتزعه عنه...

لذلك، لانجد اى معنى لطرح التساؤلات عن مشروعية دراسة النص في ضوء (العقيدة) أو عدمها، مادام هدفنا اساساً هو (العقيدة) ذاتها من حيث اشاعتها في النفوس ونشرها بين الجمهور... بيد ان الباحث الاسلامي عبر ممارسته لهذه المهمة (العقائدية)، ينبغي كما اشرنا سابقاً ألا يغيب عن ذهنه بان البحث العلمي لابد ان يتسم بطابع (الموضوعية) أو (الحياء) من حيث دراسته للظواهر التي يتناولها، ليس بمعنى عدم تصوير (هدفه العقائدى) بل بمعنى ان الدراسة ينبغي الا تتأثر (عاطفياً) بالموقف الفلسفي، بحيث يخرجها من دائرة المعالجة الموضوعية بل تتناول النص بروح خالية من آثار العاطفة وانفعالاتها، ملتزمة بالحياد العلمي، مجادلة بالتي هي احسن،...

بكلمة جديدة: الكاتب الاسلامي مدعو الى ان يدرس الموضوع بشكل (محايد) اولاً، ثم يتجه الى تقويمه (عقائدياً)... فاذا افترضنا ان الكاتب كان في صدد دراسة قصيدة مثلاً: حينئذ يتعين عليه ان يعالج القصيدة المذكورة من حيث قيمتها الفنية بما تنطوى عليه من صياغة الصورة والايقاع واللغة ونحوها، ثم يتجه الى تقويمها (عقائدياً)، فاذا كانت القصيدة - على سبيل المثال - رديئة الصياغة بالرغم من كونها (اسلامية) المنحى، ينبغي الا يتعصب لها فيحكم بجودتها (فنياً) مع انها رديئة، بل يتعين عليه ان يقر بكونها غير جيدة، من الزاوية الفنية...

بالمقابل، ينبغي على الباحث ايضاً اذا كان في صدد دراسة احدى القصائد (غير الاسلامية) مثلاً، الا يتعصب ضدها من الزاوية الفنية، اذا كانت مستجمة لشروط (الفن) بل يقومها بنحو (موضوعي)، ثم يتجه الى اسقاط قيمتها (عقائدياً)... وهذا ما نلاحظه لدى ائمة اهل البيت (ع) فيما كانوا يصدرن في احكامهم عن هذا التناول الموضوعي للظواهر، حيث يطالبون الشاعر (العقائدى) مثلاً باسقاط أو تعديل العبارة أو البيت الشعري (من الزاوية الفنية) كما يقرون الشاعر (غير العقائدى) بجودته فنياً، الا انهم يحكمون بضلالة افكاره.

اذن: ليس ثمة منافاة البتة بين ان يجمع الباحث بين (الحياة) العلمي وبين معالجته للنص (من الزاوية العقائدية)، بل يتعين عليه ان يتوفر على مثل هذا المنهج الذي يزاوج بين الحياة العلمي والالتزام العقائدي، مادام عدم التحامهما يفضى... اما الى الوقوع في هاوية (العبث)، في حالة معالجته للنص (فنيا) فحسب دون اقحام البعد العقائدي فيه، وهذا ما يتنافى اساسا مع وظيفته العبادية المهادفة، واما ان يقع في تشويه الحقائق وتحريفها، في حالة عدم تقويمه للنص فنيا...

طبيعاً، ينبغي ان يضع الكاتب الاسلامي في حسبانته بان دراسة النص أو الموضوع (غير المتسم بطابع اسلامي) يظل عملاً عابثاً، بل محظوراً (من الزاوية العبادية) الا في حالة اعتزامه، الرد عليه وتبيين انحرافاته... ولذلك، لا يرد على الكاتب الاسلامي ما يورد اعتيادياً على الباحثين غير الاسلاميين أو غير الملتزمين، طالما يتنزه الباحث الاسلامي عن دراسة النصوص المنحرفة فكرياً، ولا يجد ثمة حاجة الى تناوّلها الا في حالة الرد عليها، كما اشرنا، نظراً الى ان ممارساته (ومنها: الممارسة العلمية تتسم بكونها «هادفة») لا مجال للعبث فيها...

نخلص من ذلك: الى ان (المنهج الايدلوجي) يظل بالنسبة الى الباحث الاسلامي هدفاً رئيسياً في ممارسته العلمية، اي: ان هدفه اساساً هو (المنهج الايدلوجي)،... واما سائر المناهج (الفنية والنفسية والتأريخية) تحيى (موظفة) لانتارة (عقائده)، اي تحيى ثانوية الاهمية بالقياس الى اهمية (المنهج العقائدي)، لبداية ان اية ممارسة علمية ينبغي ان (توظف) من اجل (العقيدة)...

الاتجاه الجمالي

يقصد بـ(الاتجاه الجمالي) في النقد: دراسة النص في ضوء المبادئ الفنية له، دون تسليط أى ضوء خارجي عليه، بمعنى أن الناقد إذا كان في صدد دراسة القصيدة أو القصة مثلاً، حينئذ فإن دراسته تنحصر في معالجتها من حيث عناصر النص وادواته ولغته مثل: الإيقاع، الصورة، الحوار، السرد، الخ. وهذا الاتجاه قد يفرضه سياقات خاصة من التداول كما لو افترضنا أن ناقدًا كان في صدد دراسة البناء الفني للسورة القرآنية، من حيث كونها ذات موضوعات يرتبط أحدها مع الآخر بسببية محكمة، وتتنامى أجزاءها وفق تماسك عضوي، بحيث تبدأ السورة بموضوع، وتتدرج إلى آخره تنتهي إلى الخاتمة وفق ترتيب منطقي (زمني أو نفسي). بيد أن كثيراً من النصوص تتطلب الاستعانة بضروب أخرى من المعرفة (التاريخية) أو (النفسية) مثلاً وحينئذ فإن التوصل بالمعرفة المذكورة تظل أمراً لا مئناص منه.

و من الممكن أن يثير بعض المعنيين بشؤون الدراسات الفنية تشكيكاً بقيمة الدراسات التي تتجاوز نطاق المنهج الفني إلى (المعرفة) الخارجة عنه، مدعين في ذلك أن إخضاع الدراسة إلى المعرفة الخارجية يحولها من نطاق الدراسة الفنية إلى دراسة تاريخية أو نفسية أو علمية بعامة، مما يفقدها السمة الأصلية لها وهو، الفن أو الأدب.

لكن، من الممكن أن نجيب أمثلة هؤلاء الباحثين، بأن الفارق بين الأدب والفن وبين دراستها لا بد أن يؤخذ أولاً بنظر الاعتبار من حيث كونها إتي الأدب والفن عملاً انشائياً أو إبداعياً، ومن حيث كون (البحث العلمي) عملاً وصفيًا يستهدف تحليل النص وتفسيره وتقويمه، مما يتطلب معالجته في ضوء المعلومات التاريخية التي ولد النص في نطاقها، وفي ضوء المعلومات النفسية التي تسعف الفارئ.. فضلاً عن الباحث. في فهم أسرار العمل الفني أو الأدبي،... فنحن لا يمكننا تقويم النص من خلال مجرد تحليل (الصورة الفنية كالتشبيه مثلاً) ما لم نخضع الدراسة للمعرفة النفسية التي تلقي الضوء على أسرار (التشبيه) الجيد وفرزه عن التشبيه الرديء...

إن عملية (الإبداع الفني) ذاتها، تعد في الصميم من مهمات العالم النفسي،... كما إن عملية (التوصيل الفني) تعد في الصميم أيضاً من وظائف العالم المذكور، من حيث دراسة (الاستجابة)

البشرية وطرائقها في هذا الصدد... والامر ذاته يمكننا ان نلاحظه في سائر الموضوعات او النصوص التي نتناولها بالدراسة... سواء اكانت ادبا ام تاريخا ام اجتماعا ام اقتصادا ام تشريعا ام سياسة... الخ... طالما نعرف بان (العلوم) «انسانية» كانت ام (بجته) تتداخل فيما بينها بشكل او باخر مما تستتلي بالضرورة تسليط احدها على الاخر، ولكن وفق (نسبية) محددة وليس بالنحو المطلق...

فضلا عن ذلك، فان كلا من المعرفة (التاريخية والنفسية) تكاد تنفرد عن سواها من ضروب المعرفة الاخرى بكونها تشكل (اداة) لامناس من استخدامها في اية دراسة علمية انسانية كانت ام بجته، طالما ندرك بان كل (معرفة) لابد ان تولد وتنمو وتتطور في (اطار تاريخي) لها، كما انها لابد ان تفسر في (اطار نفسي) لها، إذ لا يمكن ان يحيا الشيء خارجا من (الزمن) - ونعني به، التاريخ - ولا يمكن ان تتمثله البشرية خارجا عن (استجابة النفس) له.

اذن: ما يطلق عليه مصطلح «المنهج الموضوعي» لا يشاح للناقد الادبي ان يقتصر عليه الا في نطاق ضئيل بنحو ما سبقت الاشارة اليه، وخارجا عن ذلك، فان الضرورة العلمية تفرض على الباحث بتجاوزه الى تخوم المعرفة التاريخية والنفسية وسواهما من ادوات البحث العلمي شريطة ان يتم في سياقات خاصة تظل بمثابة (انارة) لا اكثر... والا فان البحث (لوتجاوز دائرة الانارة) فَقَدْ اصالته العلمية... كما انه يفتقد اصالته، في حالة جمود الباحث علي (المنهج الفني أو الموضوعي) دون توشيعه بالانارة المشار اليها.

الاتجاه الاجتماعي

هذا الاتجاه، يحاول دراسة النص الفني في ضوء الظروف الاجتماعية التي ولد النص فيها، بصفة ان النص ظاهرة اجتماعية لها اسسها ومكوناتها وصلاتها بمختلف الصعد التي تفرزها. ان القصيدة او القصة او الخطبة: مجموعة من افكار واشخاص ومواقف واحداث في (بيئة) معينة تتميز من مكان لآخر وزمان لآخر، ولكل منها طابع يختلف بالضرورة عن سواء، حينئذ فان سلخ النص من دائرته الاجتماعية يجعل عملية (التقوم الفني) بتراء، لا تحقق الفائدة المستهدفة في النص.

وبعامة يمكن للناقد الادبي الاسلامي ان يتوكأ على البعد الاجتماعي في دراسته للنص وفق مستويات متنوعة منها:

استثمار البعد الاجتماعي: فكربا، بمعنى ان الناقد حينما يتناول نصا فنيا قديما على سبيل المثال- فان الضرورة تفرض عليه ان يعتمد البعد الاجتماعي بمستويين من التناول: اولاً: وضع النص في بيئته الاجتماعية التي عكست تأثيرها عليه: كما لو افترضنا اننا حيال (خطبة) سياسية، حيث يتطلب الموقف عرض المناخ السياسي عصرئذ بما يواكب ذلك من ظواهر اجتماعية مرتبطة بالمناخ المذكور.

ثانياً: محاولة ربط الافكار التي انتظمت الخطبة بالواقع الاجتماعي الحديث الذي يحياه الناقد، بصفة ان الكاتب الملتزم لا يمارس نشاطه النقدي المتمثل في (نص قديم) مجرد ترجية الوقت أو الامتناع الفتى بل يختار النشاط النقدي وظيفه عبادية له. فاذا كانت دراسته للخطبة المذكورة تمثل فترة «زمنية» مندثرة لاصلة لها بالواقع المعاصر، حينئذ يكون الناقد الاسلامي قد تخلّى عن مهمته العبادية، ولكنه حينما يصل بين دراسة الخطبة المشار اليها وبين واقعه الاجتماعي: مستثمرا ذلك لتوجيه مجتمعه واصلاحه، يكون حينئذ قد ادى مهمته العبادية.

اما ما يتصل بدراسة النص من حيث صلته بالبيئة الاجتماعية التي نشأ فيها: فضرورة ذلك من الوضوح بمكان، مادامت الدلالة الفكرية التي يستهدفها الناقد الاسلامي تتطلب الوقوف على طبيعة الظواهر السياسية التي عاجلتها الخطبة حتى يمكن الافادة من ذلك (ايجابا او سلبا) في

تعديل السلوك .

طبيعياً، الافادة المذكورة تحقق- بطريق اولى- حينما يدرس الناقد الاسلامي نصا معاصرا: خلال طرحه في البيئة الاجتماعية التي افرزته.

المهم، ان وضع النص في اطاره الاجتماعي أو التاريخي، يتم من خلال مستويات متنوعة- كما قلنا. فاذا تجاوزنا قضية استثمار البعد الاجتماعي وتوظيفه عباديا، امكنا ان نقرر بان ذلك يتطلب التوفر على مختلف المستويات الاجتماعية بالقدر الذي تستلزمه، وهو امر يستتلي:

١- تحقيق النص من حيث تصحيح نسبته الى قائله، ومن حيث سلامته من التحريف أو الخطأ ونحوهما...

ان انتحال النص او تحريف بعض فقراته، اوزيادته او نقصانه: يستتلي الوقوع في عملية (تشويه) للحقيقة، وهو امر يتنافى مع الامانة التي تطبع الشخصية الاسلامية.

٢- وضع النص في جميع الأطر التي يشع بها: ثقافيا، سياسيا، اقتصاديا، وجغرافيا الخ: بصفة ان اهمال بعض الجوانب يدع الدراسة بتراء حيث ينعكس ذلك على طبيعة التفسير الذي يستخلصه الناقد.

٣- عرض النص على البيئة الاجتماعية، وعرضها عليه أيضا حتى يضاء احدهما بالآخر استكمالاً لصحة التفسير الذي يقدمه الناقد الادبي.

هذا فيما يتصل بالتفسير الاجتماعي.

اما ما يتصل بالتفسير الفتي، فينبغي اخضاع النص لـ (النسبية) في التقويم بصفة اننا لا يمكننا ان نطالب الشاعر الذي يكتب القصيدة قبل الف عام مثلا أو في حقبة تاريخية سابقة لعصرنا الحديث، لا يمكننا ان نطالبه بتصورتنا الفنية المعاصرة بل نتعامل مع النص بأدواته ومبادئه التي خبرها مجتمعه. لكن لا يعني هذا ان يتخلى الناقد عن معايير الفنية الحديثة والآ انتفت الحاجة الى النقد أساسا واصبحت الدراسة مكرورة تتحدث بنفس المستوى الذي تحدثت عنه دراسات متزامنة لعصر الشاعر، بل لامناص للناقد من ان يستخدم المعايير الحديثة أيضا: لكن من خلال اكتشافه للقيم الفنية والفكرية التي عجز القداماء من النقد عن اكتشافها بحكم القصور الثقافي لديهم.

٤- (مقارنة) النص المدروس مع نصوص اخرى سابقة أو متزامنة او لاحقة عليه،... ان (المقارنة) بين النصوص المختلفة التي تحوم على (الموضوع) الذي نعتمد دراسته، من اهم عناصر البحث التاريخي، بصفة ان مقارنة الشيء بما يماثله من جانب وبما يضاذه من جانب آخر، انما تساهم في بلورة الموضوع واثارة جوانبه بنحو تام فعن طريق (التماثل) او (التشابه) بين الاشياء يمكننا ان نرصد الظواهر المشتركة بين (موضوع) الدراسة والموضوعات الاخرى، كما يمكننا عن طريق (التضاد) رصد الظواهر غير المشتركة فيها، طالما نعرف ان كثيرا من الموضوعات لا تبرز قيمتها الا

من خلال (الضد) لها... فلواردنا ان نتناول احدى قصص القرآن الكريم مثلا، ولتكن قصة (اهل الكهف) لملاحظة قيمتها الفكرية والفنية للحضنان مقارنتها بالقصص التي (تمثلها) وبالقصص التي (تضادها) سوف تساهم بتجلية المزيد من قيمتها... فمثلا، هناك في سورة الكهف اكثر من قصة تنتظم السورة المذكورة منها، قصة صاحب الجنتين، وقصة ذى القرنين... القصة الاولى تتحدث عن مزارع يمتلك مزرعتين معيتين الا ان صاحبها لم يتسم بطابع الشخصية الواعية لمبادئ الايمان، فنجدها قد ركبت رأسها، وخيل اليها ان المزرعتين سوف تحتفظان بحيويتها ولن تبسدا ابدا، حتى حملها هذا الغرور على ان تشرك بالله... بينما نجد ان القصة الاخرى (قصة ذى القرنين) تتحدث عن بطل ملك مشرق الدنيا ومغربها (لا انه ملك مجرد مزرعتين صغيرتين) لكنه، لم يحتجزه هذا الملك من السلوك العبادي المفترض عليه بقدر ما عمق يقينه بالله، على العكس تماما من صاحب الجنتين الذي ساقه مجرد الاشباع الضئيل الى ان يستجيب حيال الله استجابة مرضية... والان، حينما نقوم بعملية (مقارنة بين قصة اهل الكهف) وبين هاتين القصتين... نجد ان (المقارنة) ستساهم بتجلية القصة الاولى وتعميق مفهومها للقارى،... مثلا، ابطال الكهف يشكلون نموذجا للشخصية التي نبذت زينة الحياة الدنيا بحيث تركوا كل اغاظ المتاع الدنيوى واتجهوا الى الله من خلال اللجوء الى اشد المواقع بعدا عن الحياة وهو (الكهف) حيث هتفوا قائلين (ربنا آتنا من لدنك رحمة وهى لنا من امرنا رشدا)، لكننا حينما نقارن هؤلاء الابطال من خلال (الضد) بصاحب الجنتين، نجد ان هذا الاخير يمارس سلوكا مضادا لابطال الكهف فاذا به يهتف (ما اظن ان تبسده هذه ابدا وما اظن الساعة قائمة) اى، انه بدلا من ان يتجه الى الله كما فعل اصحاب الكهف، اتجه بدلا من ذلك الى (الشيطان) تشبثا بزينة الحياة الدنيا بينما نبذ اصحاب الكهف، الزينة المذكورة كما لحظنا...

واما لو قمنا بعملية «المقارنة» من خلال (التماثل) حينئذ يمكننا ان نوازن بين ابطال الكهف وبين ذى القرنين، في تماثلها من حيث الوعي العبادي، فهذا الاخير بعد ان هيمن على مشرق الارض ومغربها، هتف قائلا (هذا رحمة من ربى) وابطال الكهف حينما قرروا اللجوء الى الكهف هتفوا (ربنا آتنا من لدنك رحمة) اى... ان كليهما تعامل مع (رحمة) الله، ذلك من خلال التقدير، وهؤلاء من خلال الطلب...

اذن: حينما يتجه الدارس الى عنصر (المقارنة) فيتوكل على الظواهر (المتماثلة) أو (المتخالفة) مع موضوع بحثه، انما يسعف القارىء على تعميق ادراكه للموضوع، بالنحو الذى لحظناه في نموذج (المقارنة) القصصية...

والمقارنة يمكننا ان نتصورها على جملة انحاء، منها:

١ - المقارنة الموضوعية

٢ - المقارنة الشاملة

٣ - الدراسة المقارنة المستقلة

ويقصد بالاولى: المقارنة الجزئية التي تحوم على النص وعلاقته بالنصوص الاخرى لموضوع محدد، كما لو قارنا بين ديوان احد الشعراء مثلاً بدواوينه الاخرى.

واما المقارنة الشاملة، فتجاوز ذلك الى الشعراء الآخرين، سواء أكانوا معاصرين للشاعرا ام سابقين عليه ام لاحقين له.

واما «البحث المقارن» فيشكل موضوعا نقديا مستقلا بذاته وليس عنصرا من عناصر النقد، وهذا من نحو ما اذا افترضنا مثلا قيام احد النقاد بدراسة مقارنة بين الشعراء الاسلاميين في صدر الرسالة وبين الشعراء الاسلاميين المعاصرين... والفارق بين هذا النمط الاخير من المقارنة وبين النمطين الاولين - كما اشرنا - هو ان المقارنة فيها تشكل واحدا من عناصر العمل النقدي، واما النمط الثالث فيشكل موضوعا مستقلا...

ان ما نستهدف التشدد عليه هو: ان (المقارنة) بانماطها التي عرضنا لها تشكل واحدا من عناصر النقد التاريخي أو الاجتماعي: له أهميته الكبيرة في ميدان التقويم للنص من خلال عرضه على البيئات الفنية المختلفة، بالنحو الذي تقدم الحديث عنه.

الاتجاه النفسي

يقصد بـ(الاتجاه النفسي): الطريقة التي يستخدمها الباحث في دراسته لأحد الموضوعات في ضوء الظواهر النفسية له، أى: اخضاع البحث للتفسير النفسي، متمثلاً في الركون الى مختلف المبادئ التي يطرحها (علم النفس) في هذا الميدان...

و اذا ادركنا ان (علم النفس) يعنى بدراسة السلوك الانساني من حيث (استجاباته) خيال (المثيرات) المختلفة التي يواجهها الشخص، ادركنا حينئذ اهمية هذا الضرب من المعرفة من حيث انعكاساته على النص المدرس...

و لعل اهم ما يميّز البحوث المعاصرة هو: توسلها بهذا الفرع من (المعرفة) التي وجدت طريقها الى الظهور مع اطلالة القرن الحديث...

طبيعياً، لايعنينا ان هذا النمط من المعرفة مصحوب- مثل سائر الضروب المعرفة الانسانية المنعزلة عن مبادئ السماء- بمفارقات علمية لايمكن الركون اليها في تفسير الظواهر، الا ان ذلك لا يحتجز الباحث الاسلامي من الافادة منه واستثمار الكثير من معطياته العلمية التي واكبها جانب من الصواب دون ادنى شك...

المهم، ان الكاتب الاسلامي- في ضوء وعيه العبادي- يمكنه ان يفرز بوضوح بين ما يمكن ان يفيد منه في دراساته العلمية ونبذ ما سواه...

والمهم ايضا... ان يكون توصله بهذا الضرب من المعرفة، مفضياً الى لقاء مزيد من الانارة على النص واكتشاف مختلف دلالاته التي تظل غائمة- دون ادنى شك- لواقصر الباحث على البعد الفني والتاريخي لها فحسب... فلو افترضنا ان الباحث الاسلامي قد اعتزم ان يدرس ظاهرة (الغناء) و معرفة الاسباب الكامنة- بعضا او كلا- وراء حظر الشريعة الاسلامية لهذا النمط من الظواهر، حينئذ يمكنه ان يقصر بحثه على الدلالة الفقهية لها (اي يحصر البحث في صعيد المبادئ الفنية للموضوع) كما لو استدل على ذلك مجموعة من الروايات الحاكمة بتحريم (الغناء)... كما يمكنه مثلا ان يتجاوز ذلك الى (المنهج التاريخي) فيعرض لظاهرة (الغناء) من حيث المناخ الاجتماعي الذي الف هذه الظاهرة واقترباها بمجالس الشرب^١ أو الاختلاط بين الجنسين ونحوهما، ثم، تطور ذلك

من خلال تأثره بالتيارات الوافدة عصرئذ- اى القرنين الاولين من بزوغ الاسلام- وانعكاساتها على المجتمع المذكور، وصلة ذلك بنمط من الاشكال الصوتية التي لم يرد نهي اسلامي عنها أو نذب اليها مثل... الحذر والترتيل وسواهما... اقول، من الممكن ان يقتصر الباحث في دراسته المذكورة على استخلاص الحكم الشرعي لظاهرة «الغناء»، ويمكنه ايضا ان يتوصل بالبعد التاريخي له فيقدم حينئذ مزيدا من الانارة على الموضوع... ولكن، لو اتجه الباحث بعدئذ الى (المعرفة النفسية) لامكنه ان يلقي الاضواء الكاملة على الظاهرة، معمفا بذلك ادراك القارىء لاهمية التحريم الاسلامي لـ«الغناء»... فثلا، يمكنه ان يوضح طبيعة البناء العصبي للشخصية وصلة ذلك باستجابتها حيال (المنبهات) الصوتية التي تنتظم في طبقات مركبة من هذا الايقاع اودلك،... كما يمكنه ان يستعين بالدراسات التجريبية التي انتهت الى تحديد صلة (الغناء) او (الموسيقى) بعامية بجملة من الامراض النفسية والعقلية والجسمية مثلا... وحينئذ تستسم دراسته بمزيد من الاهمية التي لا يمكن الظفر بها لو كان الباحث مقتصر في دراسته للغناء على مجرد البعد الموضوعي والتاريخي له... والامر ذاته فيما يتصل بظاهرة القمار مثلا، حيث يمكن للباحث ان يستعين بـ(المعرفة النفسية) لتفسير سلوك (المقامر) من حيث كونه شخصية شاذة منحرفة عدوانية متصارعة متمزقة متوترة... الخ...

اذن: الاستعانة بالمعرفة النفسية تظل اشد الابعاد اهمية في انارة الموضوع وتعميق دلالاته المختلفة... فضلا عما تنطوى عليه من اثارة وتشويق يسهمان في دفع القارىء الى متابعة الموضوع وتمثله...

ويمكننا ان نفيد من البعد النفسي في جملة من الميادين، منها:

١- دراسة الموضوع والنص في ضوء صلاته بكاتبه: ويقصد بذلك: ان الناقد الادبي يتعين عليه في سياقات خاصة ان يربط بين النص المدروس وسلوك كاتبه من حيث انعكاسات سلوكه على النص، حتى تتضح دلالاته بنحو اشد عمقا في هذا الصدد...

بيد ان امثلة هذه الاستعانة بالبعد النفسي تنطوى على مزالق كثيرة ينبغي ان يظل الباحث على حذر شديد منها، بخاصة اذا عرفنا اولا ان النصوص لا تعد في الحالات جميعا (وثيقة) مفصحة عن نفسية كاتبها، بقدر ما تعد عملا (موضوعيا) ينقسم فيه الشخص عن نتاجه الفني. فقد نقرأ قصيدة مثلا تتحدث عن (الشجاعة) الا ان صاحبها موسوم بالجبن وقد يتحدث «الخطيب» عن اهمية الصدق الا انه يمارس (الكذب)... الخ... مما يعني ان الباحث ليس بمقدوره ان يستخلص من النص المدروس حقيقة السلوك الذى يصدر عن كاتبه، مادام النص غير مفصص بالضرورة عن كونه وثيقة حقيقة عن نفسية صاحبه...

اما المفارقة الاخرى التي تترتب على ربط الصلة بين النص وسلوك كاتبه فتتمثل في صعوبة

تشخيص الدلالة النفسية ذاتها... فمثلا اذا افترضنا ان احد الاشخاص كان معتزما لان يكتب او يتلفظ بعبارة (العلماء) فكتبها او تلفظ بها بعبارة (العملاء) حينئذ لا يمكننا ان نرتب اثرا نفسيا على هذه العبارة من النص المدروس مادامنا غير واثقين بان العبارة المذكورة قد عبرت بالفعل عن (سلوك لا شعوري) حيال العلماء... من الممكن ان يكون صاحب النص ذا تركيب نفسي شاذ بالنسبة لنظرته عن (العلماء) بحيث قفزت عن لاشعوره، العبارة التي تحتزنه اعماقه بالفعل ونعني بها (العملاء)، الا ان اليقين بذلك امر لا سبيل اليه نظرا لتماثل مخارج الاصوات في العبارتين المذكورتين بحيث نتوقع ان يكون الخطأ المذكور ناجما من الحقيقة الصوتية المذكورة وليس من اللاشعور...

اذن: وصل النص بنفسية كاتبه لا يعد من الحالات جميعا عملا ذا قيمة مادامنا نعرف ان تشخيص ذلك لا يتم بسهولة، بل لابد من ان يمتلك الباحث مقدرة علمية متنوعة تتصل ليس بثقافته النفسية فحسب بل بسائر ادوات الفن التي انطوى عليها النص المدروس... هذا، الى ان الباحث الاسلامي حينما يتوصل بالاداة (النفسية) في دراسة النص، يضع في اعتباره جانبا من الاهمية بمكان كبير، هو: ان كثيرا من النصوص لا يمكن البتة دراستها في ضوء الصلة بمبدعها، وهذا من نحو دراسته للنصوص القرآنية الكريمة مثلا، او دراسته للنصوص الواردة عن اهل البيت (ع)، نظرا لتنزه الله تعالى عن ذلك وعصمة اهل البيت عن الخطأ وسائر الفعاليات التي تصدر عن البشر العادى...

انه من الممكن - فيما يتصل بالنصوص الواردة عن اهل البيت (ع) - ان يصل الباحث بينها و بين نفسياتهم (ع) من حيث استخلاص السلوك السوى الصادر عنهم وانعكاساته على النص، الا ان ذلك يظل في مجالات محددة بخاصة اذا عرفنا ان وصل النص بكاتبه يقتصر - في غالبية الدراسات - باستخلاص الظواهر السلبية، وهم (ع) معصومون من ذلك دون ادنى شك... على اية حال، خارجا عن المزالق الثلاثة التي اشرنا اليها، من المفيد جدا ان يتوكل الباحث العلمي على هذا النمط من الوصل بين الموضوعات واصحابها نظرا للاهمية الكبيرة التي ينطوى عليها مثل هذه الاستعانة بالبعد النفسي... فاذا افترضنا ان احد الشعراء مثلا طالب (في قصيدة له) بتمزيق جثة الميت والتمثيل بها او ان احد الاشخاص مارس عملية (التمثيل) بعده... حينئذ فان وصل القصيدة بنفسية صاحبها او عملية التمثيل بممارستها، يظل من الاهمية بمكان، حيث يستخلص الباحث من ذلك ان الشاعر او القاتل يحمل نزعة عدوانية يتلذذ بتعذيب الآخرين، والا فان مجرد القتل كافٍ بتحقيق الغرض الذي استهدفه الشاعر او القاتل وهو، التخلص من العدو، اما ان يصحب ذلك (تمثيل) بجثته ايضا، فيعد مؤشراً لمرض الشخصية وشذوذا و معاناتها لمختلف الاضطرابات النفسية...

ومن البين ان اكتشاف الباحث العلمي للحقيقة النفسية المذكورة، تلقي مزيدا من الضوء على دقائق الموضوع وتفصيلاته التي لم تكن لتتضح بجلاء... لو لم يسلط عليها الضوء النفسي المذكور...

٢ - دراسة النص وعلاقته بالجمهور: ثمة فرع من العلوم النفسية يسمى بـ(علم نفس الجمهور) وهدف هذا الضرب من المعرفة هو، دراسة الاساليب النفسية التي ينبغي ان تصاغ بنحو تترك تأثيرها في المتلقي، مادامنا نعرف بان التركيبة البشرية ذات استعداد معين لمختلف الاستجابات تبعا للطريقة التي ينتخبها الباحث او المصلح او الخطيب مثلا...

من هنا نجد، ان علماء النفس طالما يخططون هذا الاسلوب او ذاك، بغية التأثير على نفسية الجمهور، سواء اكان ذلك في ميدان الصحة النفسية او الميادين الاخرى المتصلة بالسياسة والاقتصاد والاجتماع، وسواء اكان ذلك مقترنا بهدف ايجابي او سلبي... ولعل ما يصطلح عليه بـ(الحرب النفسية) مثلا يعد نموذجا واحدا من اشكال هذا الضرب من المعرفة التي تعنى بتحديد العلاقة بين المنبه والاستجابة وصياغتها وفقا لما ينطوي عليه هذا الهدف او ذاك من انعكاسات سلبية على الجمهور... وبالمقابل، فان الانعكاسات الايجابية تأخذ طريقها ايضا في هذا الميدان، فمن نحو دراسة مختلف الاساليب التي تساهم في تعميق دلالة الخير في النفس الانسانية، او في توصيل دلالة النص الفني او العلمي الى المتلقي... وهذا المنحى الاخير من الدراسة (اى: دراسة عملية التوصيل الفني والعلمي) يظل في الصميم من مهمة الباحث، مادام الباحث معنيا بدراسة النصوص او الموضوعات، وفقا لانعكاساتها على الآخرين...

ولنأخذ مثلا على ذلك:

لقد استهدف القرآن الكريم في اشارته للابداع الكوفي، تعميق الدلالة المذكورة فنيا، فبدأ (في سورة الملك مثلا) بلفت انظارنا الى خلق السماوات (الذى خلق سبع سماوات طباقا مأتري في خلق الرحمن من تفاوت، فارجع البصر هل ترى من فطور)...، هذه الاية لودققنا النظر فيها للحفظنا ان دراستها في ضوء قوانين التفكير البشرى، اى: طبيعة الالية الذهنية من حيث استجابتها لعملية (التعلم) مطلقا، سوف تسعفنا على فهم الكثير من اسرارها... فن الواضح ان عملية التفكير تبدأ (في بعض قوانينها) من (المجمل) الى (المفصل)، او من (الكل) الى (الجزء)، فانت حينما تفتح صفحة من الكتاب مثلا، انما تتصورها (ككلا)، ثم تبدأ بتشخيص سطورها، ثم العبارات، ثم، الحروف... وقد يحدث العكس، تبعا للموقف، فتبدأ من الحروف، الى الاسطر، الى الصفحة...

ولو عدنا الى الاية الكريمة، للحفظنا بادئة بمجمل الابداع المذكور وهو (سبع سماوات طباقا)، ثم يفرز هذه السماوات من حيث علاقتها واحدة بالآخرى متمثلة في (عدم التفاوت) بينها (ماترى في خلق الرحمن من تفاوت)، ثم يفرز السماء الواحدة من حيث عدم مشاهدة «الشقوق»

فيها، (هل ترى من فطور)،... وهذا يعني ان الآية الكريمة اخذت بنظر الاعتبار قوانين التفكير او الاستجابة التي تبدأ من المجمل او الكل (مطلق السماوات الى تفصيلاتها الاولى) (عدم التفاوت) الى تفصيلاتها الثانوية (عدم الفطور).

ومن الواضح ان الناقد حينما يدرس النص في ضوء الحقيقة التي أشرنا اليها، انما يكشف عن جوانب اخرى من الاعجاز الفني في القرآن الكريم، مثلاً يكشف عن حقائق (الاستجابة الذهنية) و قوانينها.

والامر ذاته فيما يتصل بالكشف عن قوانين (الاستجابة النفسية) من حيث عناصر (التشويق) و (الاشارة) وغيرها مما نلاحظه في القصص القرآني الكريم مثلاً، أو ما نلاحظه في بناء السورة القرآنية الكريمة من حيث مقدمتها وخاتمها، حيث تبدأ السور الكريمة بطرح دلالات معينة بنحو تجعلنا نتهيأ نفسياً لتقبل ومعرفة ما تتضمنه من اهداف و أفكار متنوعة.

٣ - دراسة النص الادبي في ضوء الظواهر النفسية العامة: يقصد بـ (الظواهر النفسية

العامة) دراسة النص من حيث انطوائه على دلالات نفسية محددة: بغض النظر عن ارتباطها بسلوك الفنان أو المتلقي. بل بما هي طواهر يمكن اخضاعها لقوانين عامة، فاذا اعتمد الناقد دراسة عنصر فني مثل (التشبيه) في الاعمال الشعرية ومثل (الحوار) في الاعمال القصصية: حينئذ يمكن دراسة هذه الجوانب في ضوء ما ينطوي (التشبيه) او (الحوار) عليه من دلالات نفسية مثل انتقاء عنصر مشترك بين طرفي الصورة و كون ذلك اما حسياً او تجريبياً، و مثل كون (الحوار الداخلي) مثلاً أشد صدقاً من غيره في التعبير عن اسرار النفس، وهكذا.

المهم، ان دراسة النص في ضوء دلالاته النفسية يظل من اشد مستويات البحث النقدي بالقياس الى غيره من المعرفة الانسانية، بخاصة اذا ادركنا بان المنهج القائم على ربط الصلة بين النص و صاحبه لا يمكن الاطمئنان اليه، واما المنهج القائم على ربط الصلة بين النص و الجمهور فن الممكن ان يندرج ضمن دراسة النص في دلالاته النفسية مما يعني في نهاية المطاف، ان المنهج المذكور يظل اشد فاعلية من سواه، بالنحو الذي فصلنا الحديث عنه.

البلاغة والنقد

البلاغة : مصطلح يطلق على أحد ضروب المعرفة المنتسبة الى الموروث الادبي القديم (عربياً وأعجمياً) ، وهو يتضمن مجموعة من القواعد أو المبادئ التي ينبغي توفرها في التعبير الادبي ليكتسب جماليته الخاصة .. بيد أن هذا الضرب من المعرفة الذي اكتسب طابعاً استقلالياً في الموروث الادبي ، بدأ يضمراً أو يختفي الى حيز كبير في الادب المعاصر ، وبدأ (النقد الادبي) يحتفظ لنفسه بهذه المهمة ونعني بها : صياغة المبادئ أو القواعد التي ينبغي توفرها في التعبير الجميل ، حيث يضطلع ما يُطلق عليه اسم (النقد النظري) بالمهمة المشار اليها ، وهي مهمة تدرج ضمن عنوان عام هو (نظرية الادب) الشاملة لعمليات (التنظير) للظواهر الادبية مقابل «دراسة الادب وتاريخه» الشاملة لعمليات (التطبيق) للظواهر المشار اليها .

ان ما نعتزم توضيحه في هذا الحقل هو: ان (البلاغة) في طابعها الموروث ، تظل مثل غالبية ضروب المعرفة محكومة بسمّة العصر الذي ولدت في نطاقه حيث ترد بجذورها الى أكثر من ألف عام : شهدت الاجيال الادبية من خلالها تطورات ملحوظة في حقل الادب وقواعده الفنية ، بحيث لم تعد (البلاغة) منسجمة مع التطورات التي أشرنا اليها . بل يمكن القول بأن الجمود والقصور والتكلف تظل من أبرز سمات (البلاغة) القديمة بالقياس الى أدوات النقد الادبي المعاصر .

فالبلاغة — من جانب — تظل محدودة القواعد لا تتجاوز صعيد الاشكال الادبية التي خبرتها القرون الاولى مثل الشعر العمودي والخطبة والرسالة وما اليها ، في حين ان الاشكال الادبية المعاصرة وفي مقدمتها : القصة والمسرحية بكل مستوياتها ، لا تخبر البلاغة أي شيء من مبادئها : مع ان هذين الشكلين الادبيين يُعدّان من اكثر الفنون التعبيرية اثارة وانتشاراً وتأثيراً في النفوس و يكفيننا أن نجد ان القرآن الكريم يعتمد الشكل القصصي بنحو ملفت للنظر مما يفصح عن أهمية وخطورة الشكل الادبي المذكور . والغريب ان البلاغة الموروثة

بالرغم من انها قد توفرت على أدق التفاصيل المتصلة بظواهر « المعاني » أو « البديع » الى درجة التخمّة الممقوتة ، لم تتوغل على دراسة العنصر القصصي في القرآن الكريم : مع انها ساهمت في دراسة النص القرآني في تبين وجوه الاعجاز المختلفة فيه ، حيث ظلت هذه المساهمة في صعيد القواعد الموروثة : علماً بأن البحث عن الاعجاز القرآني يتطلب دراسة مختلف أشكاله التعبيرية ..

طبيعياً ، ان غياب العنصر القصصي من ميدان اللغة العربية وآدابها ، يفسر لنا غياب الدراسة البلاغة للاعجاز القصصي في القرآن ، إلا أن الكثير من القواعد البلاغية الموروثة قد تأثرت — خلال الترجمة من آداب الاغارقة — بمفاهيم الاغارقة مثل فن الخطابة ، وفن الشعر المسرحي بل مطلق العمل القصصي وجدله طريقاً — من خلال الترجمة — الى آداب اللغة العربية آنذاك ..

لكن فيما يبدو أنّ العمل القصصي والمسرحي بما انه قد اقترن بالفكر الوثني ، حينئذ من الممكن أن يشكل ذلك : حاجزاً عن التوفر على دراسة مبادئه .. لكن مع ذلك كان من الممكن أن تنبثق نظرات (ابداعية) — ولو في نطاق محدود جداً — عن فن الاعجاز القصصي لولا إنعدام الثقافة القصصية التي لا تسمح بأية محاولة ابداعية في هذا الصدد . مضافاً الى ان وجوه الاعجاز المختلفة التي اكتشفها الدارسون آنذاك كافية في صرفهم عن المزيد من البحث عن وجوه أخرى لم يمتلكوا أدواتها الثقافية .

إذاً : تظل البلاغة الموروثة محدودة المبادئ من جانب . كما انها من جانب آخر تظل حتى في نطاق الأشكال الادبية التي توفرت عليها ذات نظرة (تجزئية) تتناول أجزاء العمل الادبي دون أن تقرنها بـ (وحدة) العمل المذكور ، أي انها تقتصر على ما هو (جزئي) فحسب دون أن تتناول ما هو (كلي) ، انها تتحدث عن عناصر من نحو (التقديم ، التأخير ، الحذف الخ) بالنسبة الى (المعاني) وتتحدث عن التشبيه أو الاستعارة الخ ، بالنسبة الى (البيان) وتتحدث عن التقابل أو التجانس الخ ، بالنسبة الى (البديع) .. لكنها لا تتحدث عن هذه العناصر من حيث كونها منتسبة الى (وحدة) كلية تنظمها .. واذا استثنينا ما يطلق عليه مصطلح « الاستهلال » و « التخلص » و « الختام » حيث يرتبط هذا المفهوم بهيكل النص (وهو مفهوم مبتسر وغائم لا يحدد الفوارق بين أشكال النص الادبي) حينئذ لا نعثر على أية مبادئ فنية تتناول هذا الجانب .

وحتى في نطاق ما يتناول (جزئياً) يظل التناول المذكور أما شكلياً لا غناء فيه أو سطحيّاً لا عمق فيه أو متكلفاً لا حيوية فيه أو عميقاً لكن لا فائدة فيه .

والاهم من ذلك ان طبيعة العصر الذي ولدت البلاغة في نطاقه لا تسمح لمبادئها الفنية أن تتجاوز نخوم العصر وتخرقه الى عتبة العصر الحاضر مثلاً ، لان المطالبة بذلك يظل أمراً غير مقبول البتة . لكن من غير المقبول أيضاً أن نجمد (نحن المعاصرين) على قواعد فنية فرضتها طبيعة القرون الاولى ولا نسمح لانفسنا بالخضوع الى قواعد العصر الذي نحياه .

لذلك ليس من المعيب أن تتسم البلاغة الموروثة بالطوابع التي أشرنا اليها مادامت نابعة من طبيعة القصور الفني الذي يطبع القرون الوسطى ، إلا أن المعيب هو : أن نعطل امكاناتنا الثقافية ونشدها بعجلة القرون الاولى^(١) .

وأياً كان ، فإن المهم هو : أن نعرض لهذا الجانب من خلال التصور الاسلامي . ان نصوص القرآن الكريم والنصوص الفنية الواردة عن أهل البيت (ع) ، تتميز بكونها نصوصاً مطبوعة بسمتي (الخاص والعام) ، أي انها ترشح بامكانات يفيد منها كل جيل : بحسب الثقافة التي تغلف الجيل المذكور ، انها تتضمن وجوهاً اعجازية وفنية خبرتها القرون الوسطى بحسب ما تملكه من مبادئ وقواعد فنية (من نحو مستويات التشبيه والاستعارة والكنائية مثلاً) .

لكنها في الآن ذاته (أي : النصوص الشرعية) تتضمن وجوهاً اعجازية لم تجربها تلكم القرون بل جاء العصر الحديث وخبرها بما يمتلكه من أدوات الثقافة النفسية والاجتماعية والعلمية بنحو عام ، فدرسها في ضوء خبراته الجديدة ، وهذا من نحو الدراسات التي تناولت العنصر القصصي في القرآن حيث أشرنا الى ان البلاغة الموروثة نسجت صمتاً كاملاً حيال العنصر المذكور : نظراً لعدم امتلاكها للثقافة القصصية التي فرزتها بيئات أخرى قديماً وحديثاً .. فلو سمحنا لانفسنا بالجمود على البلاغة الموروثة لما أمكننا أن نقدم أي جديد من وجوه الاعجاز القرآني ومن ثم لم نقدم اسهاماً في نشر المعرفة الاسلامية . ان تضمن النص القرآني مختلف أوجه الاعجاز الذي يتخطى ما هو خاص الى ما هو عام يفرض على الدارس الحديث أن يكتشف الواجه المذكورة من خلال أدواته الحديثة التي يمتلكها عصره . و يظل العنصر القصصي واحداً من النماذج التي حرصنا على ابرازه بصفته مجرد نموذج للتدليل على أهمية التوسل بأدوات العصر لتبيين الوجوه الاعجازية فيه وضرر الجمود على أدوات القرون الاولى .. والامر نفسه بالنسبة الى بناء النص القرآني من حيث كونه (سورة) لها بداية ووسط ونهاية زوعي فيها تخطيط محدد بالنسبة للتوصل الى افكار الى الجمهور بما هو أشد إثارة وتعميقاً ..

فالتوسل بأدوات المعرفة الحديثة بالنسبة الى طرائق الاستجابة البشرية وما يرافقها من العمليات الذهنية : يسعف الدارس على اكتشاف وجوه الاعجاز القرآني في بناء السورة والتخطيط لموضوعاتها وفق عمليات النمو والتلاحم والتوازي والتقابل الهندسي لها .
وحتى بالنسبة الى التناول الجزئي للنص مثل : الصورة أو الايقاع أو المرأي أو الموقف بمقدور الدارس الذي يتوسل بأدوات الفن الحديث أن يكتشف وجوه الاعجاز القرآني أو السمات الفنية التي تتضمنها خطب أو رسائل أو أحاديث أهل البيت (ع) ..

وهذا كله فيما يتصل بمهمة الدارس للنصوص الشرعية ..

أما ما يتصل بمهمة الفنان : قاصاً أو مسرحياً أو شاعراً أو خطيباً ، فإن التوسل بأدوات الفن الحديث يرشحه للنجاح في أداء مهمته الاسلامية طالما يواجه جمهوراً له مناخه الادبي الذي يحياه .. وهذا على العكس من التوسل بأدوات البلاغة الموروثة حيث يعزل الفنان عن جمهوره و يدمغه بطابع التخلف الفني فضلاً عن انه يقدم نتاجاً رديئاً متكلفاً ممقوتاً لا يؤدي المهمة الاسلامية التي استهدفها في نتاجه المشار اليه .

من هنا ، فإن التوفر على بلاغة حديثة يفرض ضرورته على ميدان الفن الاسلامي : سواء أكان ذلك في نطاق الدراسة الاكاديمية (الجامعة والحوزة) أو نطاق التعلم لأدب لغة القرآن ، أو نطاق الدراسة الادبية (دراسة النصوص الاسلامية) أو نطاق الاعمال الابداعية (قصة مسرحية ، قصيدة ، خطبة ، خاطرة ، مقالة ..) ..

واذا كنا (في الكتاب الذي نقدّمه) قد ألمنا بمجمل التصور الاسلامي لمبادئ الفن^(١) (وهو ما نعنّيه بالبلاغة الحديثة) ، فإن المطلوب من سائر الدارسين أن يتوفروا على هذه المبادئ بنحو مفصل لتشكل خطوطاً لقواعد الفن بدلاً من القواعد البلاغية الموروثة بالنحو الذي تقدّم الحديث عنه .

تاريخ الأدب والفنّ

قلنا، ان الدراسة (الوصفية) للفنّ أو الادب تنتظمها ثلاثة حقول هي: نظرية الادب، نقد الادب، تاريخ الادب.

وقد مرّ الحديث عن كلّ من (نظرية الادب ونقده)، فيما نحاول الان الوقوف عابرا على الحقل الثالث وهو: (تاريخ الادب والفنّ).

ان تأريخ الادب أو الفنّ من الممكن ان يدرج ضمن التأريخ العام للمجتمعات والامم أو الدول: من حيث نشأة الفنّ وتطوره وانعكاس المؤثرات التاريخية عليه بمختلف أبعادها: سياسيا، اجتماعيا، اقتصاديا الخ... بيد ان الفارق بين (التأريخ العام) و (تاريخ الادب أو الفنّ) هو: ابراز الجانب الفني من النصوص المدروسة، اى: ابراز القوانين أو المبادئ الفنية التي نشأت بهذا النحو او ذاك ثم تطورها أو تغييرها ضمن السلسلة الزمنية التي تؤرخ لها، بما يواكب هذه النشأة أو التطور أو التغيير أو الانحطاط من مؤثرات تاريخية سحبت آثارها على ذلك.

طبيعيا، من الممكن ان تتنوع الطرائق التي تؤرخ للادب أو الفنّ، بحيث تدرس (الموضوعات) حيناً أو (الادباء) حيناً آخر، أو (القواعد الفنية) حيناً ثالثاً... بيد ان المهم هو ان يظل (البعد الفني) هو العنصر المستهدف في تاريخ الادب، وليس (الادب) بصفته مجرد ظاهرة معبرة عن حركة التأريخ، والا يبتني الفارق بين التأريخ العام وتاريخ الأدب...

اقا اسلامياً: فان النشاط المتصل بتاريخ الادب والفن، ينبغي ان يتحدد ر س منهج خاص بأتلف مع المهمة العبادية للباحث الملتزم، لكن: اعتاد مؤرخو الأدب في البلاد الاسلامية دراسته وفق تصوّر خاص لا يلتئم مع الواقع الاسلامي لدى ينبغي أن نتحرّك من خلاله في نظرتنا للأدب وتاريخه.

انه لمن المؤسف أن نلاحظ مستويات التعليم الثانوي والجامعي وسائر مؤسسات التعليم الرسمي، تخضع لمعايير غير اسلامية في تنظيم مناهج الدراسة.

ولعلّ أبرز هذه المناهج غير الملتزمة مع الواقع الاسلامي، هو: المنهج الذي يدرس الأدب وفقاً لمصوره التاريخية، وهي عصور تخضع للمعيار القومي قبل خضوعها للمعيار الاسلامي، كما انها

تخضع لعصور سياسية (منحرفة) عن الاسلام، وان كانت تحمل اسم (الاسلام) ولكنها لم تفرز في الواقع الآ حفة من (الحكام) الذين تسلطوا على شعوبهم، وأذ اقوهم مختلف الشدائد، فضلا عن ان الترف والمجون واللهو والابتزاز، كان هو الطابع للحكام المذكورين: على نحو ما نلاحظه في حياتنا المعاصرة من حكام يحملون اسم الاسلام الآ انهم (منحرفون) عنه، مشددون الى انظمة أوربية لالة لة ها بالاسلام...

المهم، ان دراسة الادب وفق تقسيمه السياسي للعصور، يظل في مناهج التعليم الرسمي جزءا من الانظمة المنحرفة عن الاسلام، مما ينبغي ان ننتبه عليه في غمرة محاولتنا لتخطيط تصور اسلامي للادب ودراسته بخاصة ونحن مقبلون على ابواب ثورة اسلامية تحتاج مختلف بقاع الارض، واستلزامها عن ثم- نظما خاصا لمناهج الأدب، مستقى من واقع الاسلام لاسواه...

واذا كان تطبيق المنهج الاسلامي لدراسة الادب وتاريخه، يرتطم ببعض الصعوبات: بخاصة من قبل الانظمة الرسمية، فان محاولة دراسته عبر مؤسسات أهلية أو حكومة اسلامية حقة مثل: جمهورية ايران الاسلامية... مثل هذه المحاولة لامناص لنا من تشبيتها ولفت أنظار المسؤولين الاسلاميين إليها، والآ فاننا نتحمل مسؤولية الصمت حيال مناهج البحث الاوربي التي لا تزال- مع الاسف- متحكمة (ولو من حيث الطابع العام) في بعض الاجهزة الاسلامية التي لم تنتبه لحد الآن على هذا الجانب.

خذ على ذلك مثلا: دراسة (الأدب الجاهلي)...

لا تكاد جامعة من جامعات الدول الاسلامية (ومثلها: التعليم الثانوي)... يعزل هذا العصر السياسي عن العصور الاسلامية، بل تجعله أول عصور الادب، فيما تسلط الانارة عليه بنحو ما تتعامل من خلاله مع سائر عصور الادب...

لقد جاء الاسلام، ليضع حدا للعصر الجاهلي بتفكيره الوثني، وبأعرافه وتقاليده التي لا تنسجم مع مبادئ الاسلام. الآ ان مؤرخي الادب يغمضون أعينهم عن هذا الجانب ويدرسونه بلا أى تحفظ- الآ نادرا-.

والسرفي ذلك، عائد- في المقام الاول- الى العصب القومي الذي غذاه الاستكبار العالمي، بعد ان وجد ان (العصب الجاهلي) لا يزال متحكما في النفوس...

مؤرخو الادب، ينظرون الى الادب وتأريخه من منظور (عربي) وليس من منظور (اسلامي)... فالجاهليون (عرب) قبل كل شيء، ولذلك لابد من دراسة آدابهم... اما (الايمان) فلا يعنون به...

لقد سئل الامام علي (ع)، عن وجهة نظره بالشعر، فأشار الى (الملك الصلبي)... الآ ان مؤرخي الأدب يتدارسون شعره كل ما فيه من قيم غير اسلامية (جنس وخرم... الخ) ولا تعنيهم

ضلالة (امرئ القيس) بل يعينهم (شعره العربي)، وهذا هو سرّ المأساة...

لا أعلم كيف نسمح لأنفسنا بمدرسة قصائد امرئ القيس وطرفة وسواهما؛ بما تنطوى عليه من (عصبيات) و بما تنطوى عليه من تقاليد (في تناول الخمر)، وأعراف (من ممارسة الجنس)، فضلا عن (الفكر الوثني) الذي يشع في تضاعيف هذه القصيدة أو تلك... لا أعلم، كيف نسمح لأنفسنا بمطالبة المنتسبين للمؤسسات الثانوية والجامعية بحفظ هذه القصائد وفساد اذهانهم بها، وارهاف اعصابهم بقرائنها، وتضييع أوقاتهم التمنية التي ينبغي ان يستمروها (في العمر القصير) بممارسة العمل العبادي الذي (وظفنا) من أجله... كيف نسمح لأنفسنا - نحن المعنيين بشؤون الأدب الاسلامي - باضلال الطلاب وفسادهم بهذا النمط من الادب المفروض على مناهج الدراسة؟

انها لمسؤولة ضخمة، لابد للمهتمين بمناهج الدراسة، من الالتفات اليها...
طبيعياً، انه من الممكن مثلاً، ان يتشتر (الدارس) الى محتويات الادب الجاهلي، ويلفت انتباه الطالب الى قيمه (المنحرفة)، وبمقدوره أيضاً أن يركز على تقاليده (المباحة) أو يلفت الانتباه الى بعض (الومضات) الخيرة التي نشع في قصائد بعض الشعراء: فيما يتصل بـ(الحنيفية)، و فيما يتصل بـ(النوحيد) وفيما يتصل بالاشارة الى (المبدع)... وهكذا، فيما يتصل ببعض (الخطب) الفنية التي نتضمن بعداً دينياً... اقول، بمقدور الدارس ان يركز على نصوص ادبية وجدت هنا وهناك على لسان بعض الشعراء والخطباء عصرئذ... الا ان هذه النصوص ضئيلة «الكَم» بالقياس الى ضخامة الأدب المنحرف الوثني... ومع ذلك، فاذا افترضنا مضطرون الى مدرسة هذا العصر، حينئذ: لا مانع من التوفر على دراسة النصوص المتضمنة لمبادئ (التوحيد) فحسب، اما سائر النصوص، فيكتفي منها بمجرد الاشارة، كأن نلفت انتباه الطالب الى ان معظم نصوص الادب الجاهلي تتضمن مبادئ منحرفة لا حاجة الى الوقوف عليها.
نعم: في حالة واحدة يمكننا ان نقدم هذه النصوص، ولكن من أجل (الرد) عليها، وتبيين مفسادها لا أن نقررها مادة مدروسة يحفظها الطالب، وآلا نكون قد احتفظنا بكتب (الضلال) التي شدد المشرع الاسلامي في المنع منها، وتوعدنا بالعقاب على نشرها بين الناس.
ان مدرسي الأدب الجاهلي، غافلون تماماً من انهم يمارسون عملاً (محرمًا) هو: نشر (الضلال)... ترى، هل انتبهنا على هذه الممارسة المحظورة شرعاً؟ أرجو من الاسلاميين (الملتزمين) أن يتداركوا هذا الجانب، فان الذكرى تنفع المؤمنين.

واذا اتجهنا الى سائر عصور الادب، وجدنا ان المشكلة ذاتها تتسرب في دراسة مؤرخي الأدب. فالمؤرخون - تبعاً لاختصاص الدراسة للعصور السياسية - يتجهون الى الفترة التي تلي العصر الجاهلي و

متمثلة في بزوغ الاسلام، ويقسمونها الى فترتين: فترة (عصر القرآن) ثم فترة (الخلفاء)،... بعدها يتجهون الى (العصر الاموي) فد(العصر العباسي)، فد(العصور المظلمة)، فد(العصر الحديث). والملاحظ في مثل هذا التقسيم، ان دراسة الادب تتم وفقا لمعايير فنية، ألا انها مشددة الى عصر سياسي، وليس وفقا لمعايير اسلامية في هذا العصر أو ذلك.

المؤرخ الاسلامي للأدب، ينبغي أن يتحفظ أولا في مشروعية التقسيم السياسي للعصور، مادام الاسلام (سياسيا) لم يكتسب سمته الحقة إلا في فترات خاصة. وكلنا يدرك محاولة كثير من المؤرخين، اخضاع نمو الادب لهذا العصر أو ذاك: تحقيقا لهدف سياسي (منحرف). والقضية لا تنحصر في الواقع-ظاهرة «الأدب» فحسب، بل تنحصر طبيعة التفسير التاريخي للظواهر بعامه، حيث أرتفع أكثر من صوت (نظيف) في عالمنا الاسلامي، مطالبا بضرورة اعادة النظر في تقويمنا للتاريخ الاسلامي، وغربلته من التفسيرات المنحرفة التي أصبحت وكأنها حقيقة تاريخية لاسبيل الى التشكيك بها.

المهم، ان المؤرخ الاسلامي للأدب، بمقدوره أن يتناول دراسة الأدب وفقا لمنظورة الاسلامي: سواء أكان ذلك في نطاق العصور التقليدية، أم في نطاق ما يصوغه بنفسه من تقسيم يأثف مع الخط الاسلامي الصائب، أم في نطاق التقسيم الفني الخالص... في الحالات جميعا، يظل المؤرخ الاسلامي للأدب، متجها نحو (انتخاب) خاص لنصوص الادب، بحيث يصب في رافد اسلامي لا غير... عليه، ألا يؤرخ للشعراء غير الاسلاميين (سواء أكان النص غير الاسلامي ذا طابع (فلسفي) حيال الكون وتفسيره، أم ذا طابع (انحرافي) عن خط الاسلام، مثل: الجنس والخمر واللهم وسائاتماط الفسق).

لقد اعتاد مؤرخو الادب دراسة النص اما من حيث (ترجمة) صاحبه، أو من حيث (فنون) الشعر من: خريبات، وغزليات، ومدائح، وراث وما إليها... هذا التقسيم التقليدي للفنون أصبح (سمة) دراسية بنحو كأنها (قدر) لا مفر لكل دارس وطالب من مواجهته...

ان الغزل والخمر والخمر ومدح الطغاة وما إليها من ابواب التي انتظمت منهاج الدراسة، ينبغي ألا يعني بها الدارس الاسلامي، بل تظل محكومة بنفس الطابع الذي قلناه عن العصر الجاهلي... على الدارس الاسلامي، أن يصطفي (منهجا) دراسيا خاصا به، وهذا ما يمكن ان يتم وفق طرائق متنوعة، منها:

١ - انتقاء شاعر أو كاتب اسلامي ملتزم.

٢ - انتقاء نص اسلامي.

٣ - الاهتمام أساسا بنصوص (الادب التشريعي) ونقصه به: نصوص القرآن الكريم، والأحاديث النبوية، ونهج البلاغة، وأحاديث أهل البيت، والأدعية... فثل هذه النصوص، تشكل

(أدبا تشريعيا) مقابل (الادب الاسلامي الارضي)، أى: الادب الذى ينتجه المسلمون الملتزمون. انه لمن المؤسف ألا يتوفر دارس اسلامي كبير، أولا تتوفر مجموعة أو مؤسسة تأخذ على عاتقها تنظيم المناهج الدراسية لـ (الادب التشريعي)، وتجعلها (نموذجا اسلاميا) على نحو ما تشكل (العقائد) و (الفقه) و (الاخلاق): مبادئ عامة للإسلام... فكما ان العقائد والفقه والاخلاق تجسّد (أفكار) قادة التشريع، كذلك فان قصص القرآن وخطب النبي (ص) وأحاديثه، وخطب نهج البلاغة وأحاديث الامام علي (ع) وأحاديث أهل البيت (ع) ينبغي ان تجسّد أيضا (أفكار) قادة التشريع...

أما كان الاجدر بعشرات الاساتذة الاسلاميين الذين يحتلون مراكز علمية مختلفة أن يتجهوا لتأليف كتاب مدرسي في تاريخ الادب الاسلامي بدلا من ان يصبحوا (امعات) يتلقون الاوامر من أعداء الاسلام، ويطوون أعمارهم في تدريس المواد غير الاسلامية، غافلين تماما عن مسؤوليتهم الضخمة في هذا الجانب؟ انه لمن المؤسف ان تجد عشرات الأساتذة الجامعيين ممن يؤمن بالاسلام، و(يلتزم) ببعض مبادئه (من صلاة وصوم وحج وانفاق مفروض الخ)، تجد متخصصا في (الادب الجاهلي)، وتجد ثانيا في (الادب الاموي) وثالثا في (الادب العباسي) ورابعا في (الادب الاندلسي)، وخامسا في (الادب القرون المظلمة)، وسادسا في (الادب الحديث)...

اقول، من المؤسف أن تجد هؤلاء الاسلاميين، يتقدمون في دراساتهم بالحديث عن هذا الشاعر الجاهلي، أو الاموي أو العباسي أو الاندلسي، ويفيضون في الحديث عن فنونه الشعرية، أو تطور الفنون والظواهر الادبية، لكنهم: بعيدون كلّ البعد عن التعريف بالادب الاسلامي الحق، و بظواهره وبمختلف شؤونه: نعم، قد يعرضون هذه الخطبة مثلا أو لتلك القصة القرآنية بنحو عابر في خضمّ عرضهم لعشرات النصوص غير الاسلامية، بحيث لا تشكل منهاجاً له خطوطه الاسلامية، في حين تجد (منهجية) للادب الأرضي المنحرف، يتوقر عليها كلّ الاساتذة الجامعيين...^١

أعرف- على سبيل المثال- أستاذا جامعيا عهد اليه تدريس الادب الجاهلي، كما عهد اليه تدريس أكثر من عصر أدبي قديم وحديث، وقد استثمر الاستاذ المذكور حرية اختيار المادة (وهي حرية يتسم بها الاساتذة الجامعيون بخلاف مدرسي التعليم الثانوي) فكانت محاضراته تصب في رافد اسلامي وانساني عام، فدرس القرآن وخطب النهج وبعض النصوص ذات الطابع التوحيدى والانساني العام: فيما يتصل بالادب الجاهلي،... والامر ذاته فيما يتصل بسائر عصور الادب... ونحج في مهمته المتقدمة، نعم: كان بعض المتوجسين خيفة، يشفق عليه من المسؤولين، وينصحه بعدم مخالفة المنهج التقليدي... إلا أن الأستاذ المذكور، تابع مهمته العبادية دون أن تواجهه اية شدة:

يتوقعها الآخرون، بخاصة انه كان يتصرف بمهارة فائقة في تمرير خطته الاسلامية في التدريس... ان الأساتذة الاسلاميين لو أتيح لهم جميعا بممارسة مثل هذا التصرف في مناهج الدراسة، لأحدثوا- دون شك - انقلابا ثقافيا يفرضه انتمائهم الاسلامي: علما بأن (المسؤولين المنحرفين) لا يمتلكون جرأة كاملة على معارضتهم في تدريس النصوص الاسلامية، ماداموا متمسكين بالمظهر الشكلي للاسلام، ويعدونه: الدين الرسمي لأنظمتهم...

على أية حال، من المتعبّن على المهتمين بشؤون الأدب وتدريس تأريخه: ان يبدأوا من الآن بممارسة وظيفتهم العبادية ولو في نطاق صغير من امكاناتهم: بخاصة ان (الوعي الاسلامي) في سنواتنا المعاصرة بدأ يقتحم أسوار الارض بعد قيام أول حكومة اسلامية معاصرة، لا تزال تواصل رحلتها الشاقة في احداث ثورة ثقافية في جامعاتها....

ان الجهود الفردية أو الاجتماعية (في النطاق الأهلي) بمقدورها ان تضطلع بمهمة التاريخ الاسلامي للأدب، و دراسته وفق التصوّر الخاص به... بمقدورها أن تبدأ ذلك بممارسته في مؤسسات أهلية، كما يمكنها أن تتوفّر على (التأليف) فحسب، تاركة عملية «التدريس» وتطبيق المنهج الاسلامي، لظروف التي تسمح بذلك .

أما خطوط هذا المنهج، فليس من الصعب ان يتوفّر عليه، مادامنا نملك تراثا تشريعيًا و «اسلاميا عاما» متنوعا طيلة تأريخنا الاسلامي...

الأدب التشريعي

بالرغم من أن نصوص الكتاب والسنة: بصفتها «دستوراً» كُتبت بلغة مباشرة تتعامل مع الحقائق وفق أداء «علمي» دون أن تتوكل على عناصر «التخيّل» و«الايقاع» ونحوهما من أدوات التعبير (الفتي)... بالرغم من ذلك، فإن النصوص الشرعية لم تقتصر في لغتها على الاداء «العلمي» وحده بل نلاحظ أن غالبيتها قد روعي فيها: الأداء الجمالي أيضاً. والسري ذلك لا يعود الى مجرد توافق هذا النمط من العناية بجمالية النصوص مع البيئة الادبية التي ألفتها الحياة عصرئذٍ فحسب، بل يعود أيضاً (وهذا ما يميّز اللغة الشرعية) الى ملاحظة الأهمية التي يفرزها «الفن» في ميدان الاستجابة البشرية لمختلف الظواهر: من حيث تعميقه وبلورته للدلالة التي يستهدفها النص الشرعي.

إن للفن علاقته بـ(البُعد العاطفي) الذي يمكن استثماره في تمرير الحقائق التي يحرص الشرع على توصيلها الى الأذهان: حيث يشكّل كلٌّ من البعد «العاطفي» و«العقلي» وجهين لعملية «الادراك»، كلّ ما في الأمر أن استخدام «البُعد العاطفي» وفق نسبٍ محددة، يظل مرتبطاً بمدى قدرات الكُتّاب «الأرضيين» وعدمها على تحقيق ذلك، وهذا على العكس من النصوص «الشرعية» التي تمتلك ناصية اللغة وادواتها ودلالاتها تبعاً لمعرفتها بالتركيبة الآدمية وطرائق استجاباتها، ومن ثمّ تستخدم «البُعد العاطفي» بنسبة معينة لا تتجاوزها، محققة بذلك تأزر كلٍّ من «البُعد العقلي والعاطفي» في مجمل استجابة الانسان للظواهر: بحيث لا تقف بالقارئ والسامع عند عتبة (المنطق) وجفافه، ولا بجموح (الانفعال) ومفارقاته، بل توشح كل ما هو «عقلي» بنشازٍ من «العاطفة» الرصينة، وهو ما يطيع التعبير - أيّاً كان - بسمة «الفن».

إن هدفنا من هذه الدراسة السريعة هو: إبراز القيم الفنية في نصوص «الشرع» ومحاولة رصدّها - ولو عابراً - في مختلف أشكال التعبير: مع ملاحظة أن النصوص الشرعية تبقى منحصرة في «النثر» بطبيعة الحال، مادام «الشعر» لا وجود له في القرآن، ومادام النبي «ص» واهل البيت «ع» لم يتوفروا على كتابة الشعر. وإما ما ينسبه المؤرخون من الشعر

الى «الأئمة» «ع»، ففي تصوّرنا أنّه «منسوب» إليهم فعلاً (وإن لم نستبعد ان تكون بعض الابيات أو المقطوعات أو الفصائد قد صدرت عنهم بالفعل)، إلا أنّ مقارنة ماُنُسِبَ إليهم من (شعر)، بما قدّموه من خطبٍ ورسائلٍ وادعية وأحاديث، تجعلنا على يقين أو شبه يقين بأنّ «الشعر» المنسوب إليهم لا واقع له بقدر ما نتوقّع ان يكون استشهادهم وتلاوتهم لنتاج الآخرين، هو الذي أوهم بعض المؤرخين بأنّ ذلك من نتاجهم «ع». كانوا «ع» طاملاً يستشهدون بنصوص شعرية لتقرير حقيقة من الحقائق يستدعيها السياق، وهي مواقف مختلفة من الممكن الرجوع اليها في مظانّها. والمهم ان مقارنة النصوص النثرية في «نهج البلاغة» مثلاً، بالديوان المنسوب للإمام عليّ «ع»، هذه المقارنة تظهر لنا مدى الفارق الكبير بين النثر الفني الذي اشغل النقاد قديماً وحديثاً وبين (الشعر) المنسوب إليه (من حيث عدم توقّر عناصر الفن المعجز) بل حتى (العادي) منه. وقد انتبه أكثر من مؤرخ ادبي الى خطأ «النسبة» المذكورة في بعض قصائد «الديوان» وأرجعها الى اصحابها الحقيقيين. وحتى مع افتراض ان بعض الابيات أو المقطوعات ثابتة الانتساب إليهم «ع» (وهذا ما لم نستبعده - كما قلنا، ومنه الارجاز مثلاً) فان محاولة تسجيلها دراسياً لا ضرورة له مادامت لا تشكل «طابعاً عاماً» لكتاباتهم «ع» بقدر ما هي مجرد تسجيل لموقف خاص املته حرب أو حادثة أو مقابلة: كانوا يستهدفون من خلالها إظهار حقيقة من الحقائق دون أن تجسّد سمةً عامةً لنتاجهم: كما قلنا. وأياً كان، فان «النثر» يظل هو النتاج الذي نحاول دراسته في «الادب الشرعي» منحصرأ - كما هو واضح - في زمن النبي «ص» وأئمة أهل البيت «ع».

هذا الى اننا سوف لن نُعنى بتسليط الأضواء التاريخية على النص بالنحو الذي اعتاد مؤرخو الأدب عليه مادامنا في صدد دراسة (الفن) وليس في صدد دراسة (التاريخ)، إلا في حدود الانارة التاريخية لبعض النصوص التي تتطلب دلالتها وقيمتها الفنية، مثل هذه الانارة. وخارجاً عن ذلك، فان دراستنا السريعة ستنصبّ على التحليل والتفسير والتقويم والتعريف بخصائص النص جالياً، مضافاً الى التعريف بقيمه (الفكرية) أيضاً، مادامت القيم الفكرية هي (الهدف) أساساً، ومادام (الفن) موظفاً من أجل القيم الفكرية المذكورة. أخيراً، سوف لن نُعنى أيضاً (في تقويعنا للنصوص) بالمعايير البلاغية الموروثة إلا في نطاق نادر، بقدر ما نلتزم بالمعايير التي تبلور قيمة النص بغض النظر عن كون المعيار موروثاً أو حديثاً.

ونظراً لتميّز «القرآن الكريم» بخصائص متفردة لا يماثلها أي نص بشري: حينئذٍ سنفرّد له فصلاً خاصاً، على ان ينتظم النصوص الماثورة عن أهل البيت «ع» فصل آخر. ونبدأ أولاً بـ:

النص القرآني

يُعد النص القرآني الكريم ضرباً من التعبير المعجز: سواء أكان ذلك من حيث الشكل الخارجي للنص أو لغته التعبيرية أو مضمونه. فن حيث الشكل الفني يتفرد القرآن بهيكل خاص له تميزه عن أشكال الأدب المعروفة: من قصة ومسرحية ومقالة وخطبة وخاطرة ورسالة وحكاية وقصيدة الخ... إلّا أنه في الآن ذاته تنتظمه عناصر مختلفة من الأشكال المتقدمة بحيث يسمه بالطابع المتفرد: كما هو واضح. ومن حيث اللغة التعبيرية، فإن عناصر «الصورة» و«الايقاع» و«البناء العماري» وسواها، تظل طابعاً ملحوظاً في النص القرآني على نحو يسمه بالتفرد الذي أشرنا إليه، أيضاً.

وأما من حيث «المضمون» فإن «الرسالة الإسلامية» بمختلف جوانبها تظل - كما هو بين - البطانة الفكرية للنص، وهو أمر لا يحتاج إلى التعقيب عليه من حيث «تفرده» في ذلك.

ونظراً لتنوع السمات الجمالية في النص القرآني، فإنّ محاولتنا الدراسية تحرص على تناول الجوانب التالية منها:

١ - السورة (من حيث البناء العماري لها) أي: السورة من حيث كونها «هيكلًا» هندسياً يتم وفق خطوط تتواشج وتتنامى عضوياً بنحو تصبح - من خلاله - كل آية أو مقطع أو قصة ذات صلة بما تقدمها وبما لحقها: كأن تكون سبباً أو مسبباً لها، أو تكون تمهيداً لتفصيل، أو تطويراً لموقف أو حادثة الخ...

٢ - العنصر القصصي: نظراً لأهمية هذا العنصر في الاستجابة الفنية للنص، ولتوفره بشكل ملحوظ فيه، ولغنى أشكاله التي يستخدمها: بناءً أو رسماً للشخوص والبيئات والحوادث، أو طوقاً للحوار والسرود... الخ، نظراً لهذا كله، يظل التناول للعنصر المذكور من الأهمية بمكان.

٣ - العنصر الصوري: ونقصد به التعبير غير المباشر عن الحقائق، بخاصة التركيب القائم على رصد العلاقة بين ظاهرتين واستخلاص دلالة جديدة منها فيما يُصطلح عليه بـ (الصورة)،

وهي تحتل موقعا له أهميته في نصوص القرآن.

٤ - العنصر الایقاعي: وهو مجموعة الأصوات «المنتظمة» في شكل «قرار» تنتهي عنده الآية، أو «تجانیس» بين مختلف الأصوات التي تنظم التعبير^١.

وهناك بطبيعة الحال جوانب فنية أخرى توفّر عليها مختلف الدارسين قديماً وحديثاً بخاصة فيما يتصل باستخدام «المفردات» و«التراكيب»، إلّا اننا آثرنا عدم معالجتها لجملة من الاسباب، منها امكانية خضوعها لـ(الدراسات اللغوية) اكثر منها لـ(الدراسات الجمالية) التي تعنى بتوضيح طرائق «الاستجابة المؤثرة»، وهي طرائق لا (يعيها) القارئ بقدر ما (يتحسّسها) دون أن يدرك السر الكامن وراء ذلك.

على اية حال، المطلوب من المعنيين بدراسة «اللغة» وطرائق صياغتها الفنية أن يتوفروا على المزيد من البحث في هذا الجانب الذي ينطوي على أسرار ممتعة تتسم ببالغ (الدقة) في اختيار (المفردة) واستخدامها في موقف أو موضوع واستخدام أخرى «مرادفة» لها في موقف أو موضوع آخر، وهكذا.

على اية حال، نبدأ الآن بدراسة العنصر المتصل بـ:

١ - الهيكل العماري للسورة:

من الحقائق المألوفة (في تاريخ القرآن) ان ترتيب آياته تمّت بتوجيه من النبي «ص»، مما يعني عدم وقوع أيّ تغيير في (مواقع) الآيات التي تنتظم السورة. وعندما تنتظم الآيات وفق ترتيب خاص (بحيث كان النبي «ص» يأمر بوضع هذه الآية في الموقع الفلاني مثلاً) حينئذ يعني أن (السورة) خاضعة لبعّد هندسي يأخذ كلّ موقع منه وظيفته بالنسبة الى مجموع السورة.

وإذا أدركنا هذه الحقيقة التاريخية... عندها يتعيّن على الدارس الأدبي ان يُعنى بعمارة السورة بنحو يتناسب وخطورة هذه الظاهرة البنائية مادام مبنى السورة بشكل عام له إسهامه الكبير في إحداث الإثارة المطلوبة في النفوس^١. فالقارئ قد لا (يعي) بعد انتهائه من تلاوة السورة مدى ماتركته من تأثير في أعماقه: بسبب من جهله بطرائق الصياغة الفنية التي تأخذ عمليات الإدراك بنظر الاعتبار: إلّا اذا كان على إحاطة بالعمليات النفسية والطريقة التي (تؤثر) على توصيل الأفكار المطلوبة.

ان الأعمال الادبية الحديثة من رواية ومسرحية وقصيدة انتهت - بعد قطعها عشرات الاجيال من عمليات التطوير الفني - الى تقنية النص الأدبي وفق مبنى هندسي: يتناول موضوعات مختلفة لا علاقة لبعضها بالآخر، ثم إخضاع هذه الموضوعات المتباينة إلى (فكر) أو

(شعور) يوحد بينها ويمثل قاسماً مشتركاً بين تلكم الموضوعات. وقد ساهمت مكتشفات علم النفس الحديث (بخاصة: المدرسة التحليلية، والجشطالتيّة) في دفع هذا الاتجاه الأدبي الى الأمام، مفيداً من عمليات (التداعي الذهني) و«الادراك الجشطالتي» أي: ادراك الشيء من خلال «كليات»، ونحوها من العمليات النفسية الأخرى في صياغة العمل الأدبي عبر تناوله لموضوعات لا رابطة بينها وانخضاعها لعملية (فكرية) توحد بينها.

إنّ ما يعيننا من هذا التلميح العابر الى التقنية الادبية المعاصرة، لفت الانتباه الى الأهمية الفنية لسور القرآن الكريم من حيث تنوع موضوعات كل سورة، وتلاحم هذه الموضوعات فيما بينها: من خلال خيط (فكري) يجمع بينها، وهو امر لا يكاد القارئ العابر ينتبه إليه.

والحق، ان السورة القرآنية الكرمة تتجه الى أكثر من صياغة في (وصل) الموضوعات المتنوعة التي تطرحها. فقد (تناسى) الموضوعات عضوياً: أي يشكل احدها تطويراً لفكرة تأخذ تفصيلاتها لاحقاً، أو تأخذ شكل (تفريعات) على موضوع رئيس، أو تأخذ شكل (تجانس) بين الموضوعات، أو يجمع بينها (هدف) يتسلل الى جميع الموضوعات، وهكذا...

ان سورة «البقرة» التي تعد اكبر سور القرآن حجماً، نجدها مثلاً قد توزعها عشرات الموضوعات التي لاعلاقة لبعضها بالآخر، ففيها موضوعات تتصل بالأحكام الشرعية من صلاة، صوم، حج، زكاة، قصاص، ربا، جهاد، نكاح، طلاق... الخ، وفيها موضوعات تتصل بالإبداع الكوني والابداع البشري، فضلاً عن الموضوعات التاريخية المتصلة برسالة الإسلام، وبرسالات الأنبياء السابقين وموقف الجمهور منهم، الى غيرها من الموضوعات المنتثرة في السورة: كل أولئك لم تُصغ في مواقعها من السورة إلا وفق عمارة تخضع خطوطها المتباينة لتخطيط هندسي بالغ الاثارة من حيث إحكامه. طبيعي لا يمكننا ان نتحدث الآن عن التلاحم العضوي بين موضوعات السورة لأن ذلك يستغرق كتاباً مستقلاً بنفسه، لكننا نستطيع ان نشير عابراً الى أنّ السورة بدأت بمفاهيم تتصل بالايان بالغيب وبالرسل، وانتهت بطرح المفاهيم ذاتها بعد ان قطعت رحلة طويلة تتصل بمجمل المفاهيم المتقدمة منتقلةً من موضوع لآخر من خلال (تمهيد) له أو «تجانس» بينها، أو تفريع عليه وحتى العناصر الثانوية في السورة «وُظِّفَتْ» لآنارة ماهو «رئيس» فيها. فمثلاً نجد ان قصة «البقرة» التي تضمنت حادثة «الإماتة والإحياء» وكانت واحدة من عشرات المواقف التي تحدثت عن الاسرائيليين، قد وجدت خطوطاً تجانسها في أكثر من موقع من السورة مثل: قصة الذي (مرّ على قرية وهي خاوية على عروشها) حيث (قال اني يُحيي هذه الله بعد موتها، فأمانه الله مائة عام ثم بعثه) ومثل قصة ابراهيم «ع» مع الطيور الاربعة التي قُطعت ثم أُحييت، ومثل قصة (الذين خرجوا من ديارهم وهم ألوف حذر الموت، فقال لهم الله «موتوا» ثم «أحياهم»)،

ومثل مناقشة ابراهيم مع نمرود في قضية الاحياء والإماتة... اذن كل هذه الحوادث والمواقف حامت على نفس فكرة «الاحياء والإماتة» التي تضمنتها قصة «البقرة» في تشكيلها عصباً لثلاث السورة التي تحدثت عن الإسرائيليين ومواقفهم المشينة طوال التاريخ، ثم وصلها بحادثة «البقرة» التي عقت القصة عليها بان الله قدّم هذه الظواهر الاعجازية (لعلكم تعقلون).

ان هذا التوزيع الهندسي لأحد مواقع السورة المتصل بظاهرة الاحياء والإماتة، يظل جزءاً من توزيع هندسي عام لكل موضوعات السورة التي لا تسع هذه الصفحات القليلة لتبيينها، فيما استهدفنا من ذلك مجرد لفت الانتباه الى عمارة السورة القرآنية وإحكامها العضوي في هذا الصدد. ويمكننا ان نقدم نموذجين آخرين، احدهما: متوسط الحجم والآخر صغير الحجم من سور القرآن الكريم حتى يتضح للقارئ المبنى الجمالي لمجمل السور: كبيرها ومتوسطها وصغيرها.

سورة الكهف مثلاً تجسّم حجماً متوسطاً من سور القرآن، وتتناول موضوعات مختلفة، إلا ان هناك (خيلاً فكرياً) يوحد بين كل الموضوعات المختلفة ألا وهو «نبذ زينة الحياة الدنيا». وقد جاء هذا (الهدف الفكري) في اوائل السورة التي قالت: (آنا جعلنا ماعلى الارض «زينة» لها لنبلوهم ايتهم أحسن عملاً وانا لجاعلون ماعليها صعيداً جزراً).

هذه الفكرة المتصلة بزينة الحياة الدنيا والى انها تتحوّل الى ارض جرداء في النهاية والى ان «امتحان» الكائن البشري هو الهدف من مواجهته للزينة المذكورة... هذه الأفكار هي (البطانة) التي تحوم عليها كل موضوعات السورة. فنحن حين نمنع في ملاحظة موضوعات السورة نجد انها قد بدأت اولاً بحادثة اهل الكهف التي تمثل سلوكاً عملياً لنبذ زينة الحياة الدنيا حيث توجهت جماعة مؤمنة الى الكهف للتخلص من مسؤولية التعاون مع الحكام الظالمين. ولا شيء ادلّ على نبذ الحياة من اللجوء الى الكهف الذي يمثل نبذاً كاملاً لزينة الحياة الدنيا: كما هو واضح: هذا مع ملاحظة ان السورة قدمت في هذه الحادثة نموذجاً ايجابياً من التعامل مع زينة الحياة الدنيا.

ثم جاء الموضوع الثالث من السورة (كان الموضوع الاول هو: التمهيد بالآيتين اللتين تحدثتا عن الزينة والجزز والبلاء، وكان اهل الكهف: الموضوع الآخر). جاء الموضوع الثالث متصلاً بالحديث مع النبي «ص» والجمهور واليوم الآخر وجاءت المطالبة التالية من خلال ذلك: [واصبر نفسك مع الذين يدعون ربهم بالغداة والعشي يريدون وجهه، ولا تعدّ عيناك عنهم تريد «زينة» الحياة الدنيا... الخ].

اذن: الموضوع الثالث جاء متحدثاً عن الزينة ايضاً ولكن في موضوع لا علاقة له باهل الكهف.

الموضوع الرابع من السورة هو: موضوع الرجلين اللذين جعل الله لأحدهما جنتين من اعناب (وكان له ثمر فقال لصاحبه وهو يحاوره انا اكثر منك مالا واعز نفرا) وقال ايضاً (ما ظن الساعة قائمة ولئن رددت الى ربي لاجدنّ خيراً منها منقلباً) وقال عن مزرعته (ما ظن ان تبيد هذه ابداً). ولكن ماذا حدث بعد ذلك ؟: (واحيط بشمره فاصبح يقلب كفيه على ما انفق فيها وهي خاوية على عروشها).

إذن: هذه الحادثة جاءت موضوعاً رابعاً عن التعامل مع زينة الحياة الدنيا. وهي من حيث الموقع الهندسي تمثل طرفاً سلبياً للتعامل مع زينة الحياة الدنيا مقابل اهل الكهف فيما يمثلون طرفاً ايجابياً مع الزينة المذكورة. مضافاً الى ذلك جاءت إبادة مزرعته متوافقة هندسياً مع مقدمة السورة التي قالت (وانا لجاعلون ما عليها صعيداً جرزا) وهاهي مزرعة الرجل تصبح (صعيداً جرزا) حيث اصبحت (خاوية على عروشها): لنلاحظ هذا المبنى العماري المتصل بعلاقة مقدمة السورة بهذه الحادثة، وعلاقة هذه الحادثة مقابلة بحادثة اهل الكهف الايجابيين وتمثلهم خطأ هندسياً مقابلاً لخط صاحب الجنتين. ولنتابع... وجاء موضوع جديد في السورة وهو الموضوع الخامس، يعرفنا بالحياة الدنيا على هذا النحو: (المال والبنون «زينة» الحياة الدنيا، والباقيات الصالحات خير عند ربك... الخ)... إذن: الموضوع الخامس جاء متحدثاً عن الزينة مع تذييله بموضوعات تتصل بالنظر الكافر من الآدميين وتعاملهم مع الشيطان: تناسقاً مع الخط الذي رسمته السورة لصاحب الجنتين.

ثم جاء الموضوع السادس من السورة متحدثاً عن قصة «موسى» مع «العالم» في مواجهته لخرق السفينة وقتل الغلام وبناء الجدار. طبعي قد يبدو للقارئ العابر ان هذه الحادثة اجنبية عن موضوع (الزينة) وطرائق التعامل حيال ذلك، ولكنه لو تأمل بدقة، للاحظ أنّ «العالم» الذي انهر موسى أمام شخصيته التي لا يعرفها حتى «موسى» «ع»، انما تمثل «انعزالاً» كاملاً عن الدنيا بحيث لا يعرف هذه الشخصية حتى «الانبياء»، انها شخصية منعزلة مختفية حتى عن الانظار الخاصة (لأنغل التجانس بين (الكهف) و(الاختفاء) لدى كل من اصحاب الكهف والعالم).

الموضوع السابع في السورة هو: قصة ذي القرنين. وادنى تأمل لهذه الشخصية وسلوكها، يُداعي باذهاننا سريعاً الى جملة من الخطوط الهندسية التي تتوازى وتتقابل بشكل مُذهل وجميل بين حوادث وشخصيات السورة. فذو القرنين لو قابلناه بصاحب الجنتين للحظنا الفارق الكبير بينهما من حيث (تملك) كل منهما لأحد مظاهر الحياة، ومن حيث (موقفهما) من ذلك. فصاحب الجنتين لا يملك إلاّ جنتين فحسب من مساحة الله الواسعة: لكنه مع ذلك بهرته (زينة) الحياة الدنيا، بينما نجد أنّ ذا القرنين تملك شرق الدنيا وغربها: لكنه

لم تبهره زينة الحياة الدنيا بل ظلّ على تعامله الايجابي مع الله. وذو القرنين يتعامل ايجابياً مع الله (وهو معروف لدى كل الجمهور) يوازنه (العالم) الذي يتعامل ايجابياً ايضاً (وهو لا يعرفه حتى موسى). وذو القرنين يمثل خطأ من الحياة هو «البروز» امام الدنيا كلها، بينما يمثل اهل الكهف خطأ هو «التخفي» عنها في مكان مغلق... إذن، كل هذه الخطوط المتوازنة حيناً والمتقابلة حيناً آخر تتناسق فيما بينها هندسياً لتصبّ في رافدٍ واحدٍ هو: التعامل مع الحياة الدنيا: ايجاباً أو سلباً من خلال «الزينة» وطرائق الاستجابة لها. الموضوع الثامن والاخير من السورة هو الحديث عن الأخسرين (الذين هُلب سعيهم في الحياة الدنيا وهم يحسبون انهم يُحسنون صنعاً) مرتبطاً ببداية السورة التي تحدثت عن هؤلاء الذين طالبت النبي «ص» ألا يهلك عليهم نفسه والى ان (زينة) الحياة الدنيا جُعلت «امتحاناً» لهم ولمطلق الآدميين. هذا ولا نفعل صلة هذا الموضوع بصاحب الجنتين الذي حسب انه يحسن صنعاً في قوله (ولئن رددت الى ربي لأجدن خيراً منها منقلباً).

اذن: جميع موضوعات السورة حامت على «هدف محدد» هو: التعامل مع (زينة) الحياة الدنيا وموقع (الامتحان) من ذلك: بما يواكبه من عمليات الثواب والعقاب اخروياً ودنيوياً، على النحو الذي أوضحناه سرياً. واليك النموذج الثالث من عمارة السورة القرآنية في السور القصيرة. وهي سورة «المطففين»:

لقد بدأت سورة المطففين بهذا الحديث:

(ويل للمطففين الذين اذا اكتالوا على الناس يستوفون واذا كالوهم أو وزنوهم يُخسرون الا يظنّ اولئك انهم مبعوثون ليوم عظيم يوم يقوم الناس لرب العالمين)... ثم انتقلت السورة الى موضوع آخر يتصل بالمكذّبين باليوم الآخر والى انه، وان على قلوبهم ما يكسبون... وأردفت ذلك بالحديث عن الجنة والجحيم: بصفتها ترغيباً وترهيباً لعملية تعديل السلوك، وانتهت الى رسم يقابل بين المؤمنين والمكذّبين في كل من الدنيا والاخرة: حيث كان المكذّبون يضحكون من المؤمنين في الحياة الدنيا، وهامهم الآن (في اليوم الاخر) يضحك المؤمنون من المكذّبين.

موضوعات السورة هي: المطففون ثم: المكذّبون، الحساب في اليوم الآخر، التقابل بين الفريقين. طبعياً، ان التكذيب ونتائجه في اليوم الآخر، وابرازه متقابلاً مع الايمان ونتائجه، ثم: الضحك المتقابل بين الفريقين: كلّ ذلك يتم هندسياً وفق تسلسل موضوعي، ولكن قضية «المطففين» تبقى وكأنها «اجنبية» تماماً عن موضوع التكذيب ونتائجه.

اننا يمكن ان نقرر بكل سهولة انّ السورة حيناً تُسهّل بموضوع ما، فان نفس هذا الاستهلال يكشف عن أهمية (الموضوع). وحيناً تطرح بعد ذلك موضوعاً آخر له أهميته

القصوى وهو: التكذيب باليوم الآخر ونتائجه، حينئذٍ يستكشف القارىء بسهولة أنّ هناك علاقة بين خطورة التكذيب وخطورة التطفيف. ومع ان أحدهما غير الآخر، إلاّ انها يخضعان لخطورة متجانسة من حيث المفارقة التي ينطويان عليها، ومن حيث النتائج المترتبة على ذلك، بخاصة ان الحديث عن المطففين قد ختمته السورة بالانذار القائل: (ألا يظن هؤلاء انهم مبعوثون ليوم عظيم).، فهذا اليوم العظيم الذي حذرت منه السورة هؤلاء المطففين، قد رسمته بعد ذلك لمطلق المكذبين: بحيث (يتداعى) الذهن مباشرة الى الربط بين (يوم الدين) الذي هذت به السورة، وبين (يوم الدين) الذي فصلت الحديث عنه بالنسبة الى المكذبين. اذن: كلّ ماحدثنا النصّ به عن المكذبين، «تداعى» اذهاننا من خلاله الى «المطففين» أيضاً، بحيث يستجيب القارىء الى القضيتين بطريقة (موحدة) تدعه (ولوبشكل غير واعي) قد أتجه بعد تلاوة السورة الى ادراك أنّ التكذيب بيوم الدين مفارقة ضخمة تترتب عليها نتائج من ابرزها:

ضحك المؤمنين (وهم على الارائك متكثون) من المكذبين (وهم في جهنم)، وإلى ان «المطففين» أيضاً من الممكن ان يواجههم المصير ذاته. وتظل النتيجة هي: ان «المطففين» (وهو في حالة كونه مؤمناً بالله) سيحاول تعديل سلوكه: وهو (هذئ) النصّ فكرياً، وألاّ فإنّ المكذبين أساساً يظلون بمنأى عن تلاوة القرآن الكريم والافادات منه في تعديل السلوك. على اية حال، إنّ سائر السور القرآنية تظل مطبوعة بنفس هذه السمة التي لحظناها في سورة المطففين، أو «التجاسس» الملحوظ بين موضوعات سورة الكهف، أو «التلاحم» بين موضوعات سورة البقرة، وهي جميعاً تخضع لأسرار العمليات النفسية التي لا يدركها القارىء العابر، بقدرما (يتأثر) بها بشكل لاواع، بحيث (يتحسس) وهو ينهي من تلاوة هذه السورة أو تلك: أن «انطباعاً» محدداً قد تركّز في ذهنه، يتميز عن «الانطباع» الذي تركه سورة اخرى... وهذا ما يستهدفه الفن العظيم من خلال رسمه لكل سورة (هدفاً خاصاً) بها.

٢ - العنصر القصصي:

القصة (ومثلها: المسرحية) - كما اشرنا - شكل أدبيّ يمتد مجذوره الى العصر الأغريقي. وقدمت بمراحل من التطور: بخاصة منذ القرن الماضي، حتى انتهى الى النحو الذي نألفه في حياتنا المعاصرة من نضج وتنوع في أشكاله وتقنيته.

أما في آداب اللغة العربية فلم يُعرف هذا الشكل الفتّي في العصور الموروثة: خلا بعض النماذج العادية التي لم تتوفر فيها عناصر «القصص المألوف» فيما لم تسحب ادنى أثر على الحياة الأدبية بالقياس الى ما ألفتّه الأدب الموروث من أشكال فتية متنوعة احتفظت بقايليتها حتى

العصر الحديث، وفي مقدمة ذلك : الشعر العمودي .

اما في آداب اللغة العربية الحديثة فقد كان هذا الشكل - مثل سائر ضروب الفن - متأثراً بالتيار الاوربي الذي أخذ طريقه الى الازدهان منذ أخريات القرن الماضي، ممتدداً بفاعليته الى سنواتنا المعاصرة على نحو ما نعرفه جميعاً في هذا الصدد.

والملاحظ أنه في غمرة الغياب الكامل لهذا الفن في العصور القديمة، إذا بالقرآن الكريم يطل على اللغة العربية بعنصر «القصة» ليس في مجرد توفر عناصر القص الفني فيها فحسب، بل في توفر أشكال الصياغة التي لم تجربها إلا التقنية القصصية الحديثة. طبعياً، لقيمة البتة لاي فن (أرضي) حديثاً كان أم قديماً بالقياس الى «مبدع» الكائن الآدمي الذي علمه الله مالم يعلم،... بيد أننا اردنا من هذه الإشارة للفن القصصي لفث الانتباه الى خلو الساحة الادبية من الفن المذكور في عصر الرسالة الاسلامية وعدم استثمار أهميته العظيمة عند المعنيين بشؤون الادب عصرئذ، بخاصة في توفره على نمط من القصة «العملية» التي لم تجد لها طريقاً الى الظهور (مع توفر عناصر الفن) لا في آداب اللغة الاجنبية ولا في آداب لغتنا.

إن «القصة العملية» التي تطبع سمة القرآن الكريم، تجسد نمطاً من الطرح الحقيقي (لـ الواقع)، لا أنه مجرد «محاكاة» أو «كشف» أو «رؤية» للواقع الذي تخضعه القصة الأرضية لظاهرة «الإمكان» أو «الاحتمال». بكلمة اخرى: القصة القرآنية الكريمة لم تكن مجرد «إصطناع» للواقع (كما هو طابع القصة الأرضية) بل هو تناوُلٌ لنفس «الواقع»: ولكن وفق عملية «إصطفاء» لحوادثه وشخصياته وبيئاته بحيث يتميّز حتى عن بعض اشكال القصة التي عرفتها «الأرض» في نمطها المسمى بـ (القصة التأريخية) فيما تتناول (هذه الأخيرة) شرائح معينة من حوادث «الواقع» أيضاً، ولكن «تخفيف» إليه عناصر «مصطنعة» يستهدفها القاص لاغراض فنية تتصل بـ (التشويق) وغيره، ولاغراض فكرية تجسّد إبراز «وجهة النظر» للقاص، وهذا ما يسليخ عنها سمة «الواقع العملي» أيضاً: إلا تلك النماذج التي تخلو من عناصر الفن، مما ينأى عن طابع العمل الفني.

وأيّاً كان الأمر، فإن «القصة العملية» تختلف - كما هو واضح - عن «القصة الواقعية» و«القصة التأريخية» اللتين ألفتُهُما «الأرض»: من حيث كون اولاهما «كشفاً» للواقع، ومن حيث كون اخراهما «تحويلاً» للواقع، في حين أنّ «القصة العملية» «نقلة فنية» للواقع.

يترتب على ذلك أنّ عمارة القصة القرآنية ستأخذ خطوفاً خاصة تتناسب مع طابعها «العملي» المذكور بنظر الاعتبار، ومن ثمّ فإنّ المعايير التي ينبغي مراعاتها في دراسة القصة القرآنية لا تتحدد - ضرورة - بمبادئ النقد الجمالي الذي عرفته (الأرض) بقدر ما ينبغي ان

تتفرّد بمبادئ جمالية خاصة من جانب، وتأخذ - في الآن ذاته - مُجمل المبادئ التي تحكم الاستجابة البشرية في تلقّيها للنص الأدبي من جانب آخر، أي: انها تجمع بين معايير نخبرها - نحن القراء - وبين معايير غائبة عن قدراتنا المحدودة. هذا، الى أنه يتعين علينا عند التعريف بالقصة القرآنية ان نشير الى موقع القصة من السورة القرآنية الكريمة، مادام العنصر القصصي «موظفاً» لآثارة مضمونات النص القرآني وليس مجرد شكل فني يستقل بذاته. وبالرغم من أنّ بعض القصص القرآني يأخذ سمة «الاستقلال» في السورة مثل: قصة يوسف «ع» ونوح «ع» في سورتي يوسف ونوح، إلّا أنّ هذه السمة تظل امتداداً لعملية «التوظيف المذكور» بحيث تستهل السورة أو تحتّم بتعليق من غير النثر القصصي: كما هو واضح.

والمهمّ، ان العنصر القصصي في القرآن - وهو يأخذ سمة (التوظيف) للسورة - تستغرقه حيناً سورة كاملة، وحيناً آخر (وهذا هو الغالب) يختل العنصر القصصي (جزءاً) منها: مع ملاحظة أنّ بعض (السور) تنتظمها أكثر من قصة، وبعضها الآخر تنتظمها قصة واحدة فحسب: كلاً حسب ما يتطلبه (المهدف الفكري) في السورة من عملية التوظيف القصصي.

ينبغي ألا نغفل أيضاً عن الملاحظة المتصلة بحجم القصص القرآني من حيث تحديد «الجنس» الأدبي الذي يسمّها: وقعاً لتصوراتنا عن القصة الأرضية، حيث يمكننا ان نشطرها إلى ما هو «رواية» مثل قصة يوسف وبعض قصص موسى، وإلى «قصة قصيرة» مثل غالبية القصص. كما يمكننا ان نلاحظ نمطاً ثالثاً ينتسب الى الشكل الذي نألفه عن «الحكاية».

والمهمّ ليس هو تحديد ذلك، مادام «التفرّد» - كما سبق القول - هو الذي يطبع القصص القرآني، ويرغمنا على عدم استخدام أدوات النقد المألوفة في هذا الصدد، بل يعيننا فحسب ان نتعرف خصائص «التفرّد» المذكور ومساهمته الفنية العظيمة في إحداث التأثير المنشود وهو هدف الفن بشكل عام. اننا لو وقفنا - على سبيل المثال - على قصة موسى «ع» في سورة «الشعراء» لوجدناها تتناول حياة (طولية) لبطلها، حيث استغرقت الشطر الأكبر من حياة البطل: منذ القائه في اليمّ، فالتقاطه، فتسريحه، فدخوله المدينة وقتله احد المتخاصمين، فتوجهه الى مدين ومساعدته للفتاتين، فزواجه من إحداها، فنزول الوحي عليه، فذهابه الى فرعون...، أقول لو أردنا ان نستخدم أدوات النقد القصصي الذي يحدد حيناً مفهوم «الرواية» من حيث كونها تتناول (حياة طولية) للبطل، وحيناً آخر من حيث عدد (الكلمات) المستخدمة فيها، وحيناً ثالثاً من حيث كونها تتناول (بُعداً فكرياً) معقداً: مقابل القصة القصيرة التي تتناول (مقطعاً عرضياً) من حياة البطل، أو «موقفاً شعورياً مفرداً» بسيطاً من ذلك، أو عدداً محدوداً من (الكلمات)،... ان أمثلة هذه المبادئ النقدية في دراسة القصة تظل متصلة بحجم الشكل الأدبي أو بأبعاده من (فكر) أو (شعور)، وهي ذات

فائدة - دون ادنى شك - في تحديد العمل الادبي وتخصيص أشكاله بما يناسبها من استخدام العناصر الجمالية التي تساهم في إحداث «الاثارة» لدى المتلقي... بيد ان «الفائدة» المذكورة تبقى مرتبطة بالهدف الأخير الذي اشرنا اليه وهو «الإثارة» وتوصيل (الافكار) التي يستهدفها كاتب النص. وهذا يعني ان «الجنس» الادبي يبقى خاضعاً لـ (الافكار) لاغير. ومع اقرارنا بهذه الحقيقة حينئذٍ لانجد ضرورة أن نحدد ماإذا كانت قصة موسى المتقدمة تشكل «رواية» أم ان القصص التي تتناول (مقطعاً عرضياً) من حياته (مثل قصصه مع فرعون في حادثة السحرة) ستشكل (قصة قصيرة) (مع ملاحظة أن نقاد القصة ودارسها يقدمون أشكالاً متفاوتة في تقسيم احجامها الى «رواية» «قصة طويلة - قصيرة»، «قصة قصيرة»، «أفصوصة»، «حكاية» الخ)...

ان أهم ما يستهدفه دارس الفن هو: ملاحظة «الطرائق» التي تظل اشد فاعلية في احداث التأثير لدى القارئ، بغض النظر عن «الجنس» الذي سيفرق بين انماط الصياغة القصصية، لذلك سوف لن نعنى بهذا الجانب في عرضنا السريع للقصة القرآنية الكريمة، كما لن نعنى بالحديث عن غالبية الادوات التي يتوفر عليها الدارس للقصة الأرضية، بقدر ما نعنى بتعريف مُجمل لخصائص القصة القرآنية وصلة ذلك بعمليات الاستجابة البشرية في تلقاها للنصوص، مكثفين منها بتقديم بعض النماذج القصصية على نحوٍ يتناسب وحجم هذه الدراسة السريعة^١. ونبدأ ذلك بالحديث عن:

بناء القصة القرآنية

القصة بنحو عام تخضع - كما نعرف - لابنية مختلفة. فهناك الشكل المألوف الذي يُعرض عبر «بداية» هادئة تتطور الحوادث بعدها حتى تصل الى «الذروة» ثم تنحدر الى «نهايتها» وهناك القصة النفسية التي ظهرت - بأوضح صورها - في العقد الثالث من هذا القرن، مُفيدة (من مكتشفات علوم النفس) في صياغة الأبنية غير الخاضعة لمنطق الظواهر الخارجية بقدر خضوعها لما يُسمّى بـ «المجال النفسي»، ثم تطورت بعد الحرب الثانية الى ابنية أكثر تحرراً من سابقتها، حتى وصلت الى أعقد الصيغ في سنواتنا المعاصرة. بيد ان «البعد النفسي» في الحالات جميعاً، يظلّ هو المتحكم - في الواقع عبر احدث أشكال القصة، وحتى إنسراجه في أشكال القصة الموروثة أيضاً. اما فيما يتصل بالقصة القرآنية، فان البعد النفسي المذكور يظل هو الطابع الجمالي لها مادامت العمليات النفسية هي الافراز الذي يحدّد نمط البناء، فيما لا يبقى للهيكل القصصي الموروث أو الحديث ايّما تميّز أو تفاضل إلا بقدر افصاحه عن البعد النفسي لاحداث القصة ومواقفها. المهم (كما سبق الحديث عن السورة القرآنية أيضاً) ان للقصة القرآنية عمارة خاصة تتواصل جزئياتها بنحو من التلاحم الحيّ من مقدمتها ووسطها ونهايتها. بحيث تُصبح كل جزئية إنماءً لسابقتها، أو مفصلة لها، أو مسببة عنها، أو مُجانسة لها: في خضوعها للخيط (الفكري) الذي تستهدفه القصة: بغض النظر عن هيكلها المنتسب الى شكل موروث أو معاصر.

ولنتقدم بنموذج:

قصة طالوت:

قصة طالوت في سورة (البقرة) تتحدث عن جماعة من وجهاء الاسرائيليين، تقدموا ذات يوم بطلب الى احد انبيائهم، بأن يرسل الله اليهم شخصية عسكرية ينضوون تحت لوائها لتخليصهم من الذلّ الذي لحقهم من تشريد وسيي وغيرهما. إلّا أنّ نبيّهم شكك بصدق ادعائهم المذهب الى أنهم مستعدون للقتال. لكنهم أكدوا عليه استعدادهم في هذا المجال.

وهنا قال لهم نبيهم «ان الله بعث لكم «طالوت» ملكاً»، لكنهم اعترضوا عليه بان القائد المذكور لم ينتسب لأسرة مالكة من سلالته ولم يؤت سعة من المال، فاجابهم النبي بان الله منحه سعة في الجسم والعلم: فوافقوا على ذلك بعد ان طلبوا تقديم دليل اعجازي عليه، فقال لهم نبيهم: (إن آية ملكه ان يأتيكم التابوت فيه سكينه من ربكم وبقيّة مما ترك آك موسى وهارون تحمله الملائكة) عندها التحق الاسرائيليون به، إلا ان القائد عرضهم لاختبار الهي قبل وصولهم الى ساحة القتال عند مرورهم على (نهر)، فأمرهم بعدم الشرب إلا بغرفة يد، ولكنهم تمردوا عليه إلا قليلاً. وعندما وصلوا الى ساحة القتال، جبنوا عن ذلك وتمردوا من جديد قائلين (لا طاقة لنا اليوم بجالوت وجنوده)، لكن القليل من جيش طالوت ثبتوا في المعركة هاتفين (كم من فئة قليلة غلبت فئة كثيرة باذن الله)، وهزمهم في نهاية المطاف، وكان «داود» هو الذي تولى قيادة المعركة وقتل «جالوت»، وانتهت المعركة.

هذا هو ملخص القصة التي عرضتها السورة... ولكن كيف تمّ البناء الفني لها؟ لقد بدأت القصة من (وسط) الأحداث، لامن (بدايتها) التي يقتضيها التسلسل الموضوعي، انها بدأت بهذا النحو:

الم تر الى الملائكة من بني اسرائيل من بعد موسى، اذ قالوا لنبيهم: ابعث لنا ملكاً نقاتل في سبيل الله... الى هنا: القارئ لا يعرف سبباً لهذه المطالبة بالقائد. لكننا حين نتابع النص، نعرف ذلك. لقد اجابهم النبي: (هل عسى ان اكتب عليكم القتال ألا تقاتلون؟ قالوا: وما لنا ألا نقاتل في سبيل الله وقد اخرجنا من ديارنا وابنائنا؟ فلما اكتب عليهم القتال تولوا إلا قليلاً منهم): اذن، السبب هو ان الاسرائيليين استلهم أحد الجبابرة، فطلبوا من نبيهم أن ينقذهم منه. وهذا يعني ان الحادثة ينبغي ان تبدأ من قضية استدلال الاسرائيليين وليس من (طلبهم) الانقاذ... فما هو السرّ الفني وراء هذه «البداية» القصصية؟

ان لكل «بداية» قصصية مستوًى نفسي، والمسوغ هنا انّ القصة جاءت في سياق عرض المواقف المشينة للاسرائيليين حيث استعرضت ذلك سورة البقرة في عشرات من الآيات القرآنية المتصلة بهذا الجانب: من حيث تمردهم وكذبهم ونبذهم للعهد وجبنهم الله، وحينئذ فإن التقاط «الحديث» أو «الموقف» حيناً (تبدأ) به القصة من هذه الزاوية أو تلك، انما يعني اهميته التي يستهدفها النص. فالنص لا يريد التركيز على استدلالهم بقدر ما يريد التركيز على فضح «الكذب» في مواقفهم، ولذلك بدأ بتسليط الضوء على هذا الجانب، مشدداً - من ثم - على ابراز الحوار الذي تضمن إدعاءاً بالحرص على القتال.

وما أن بدأت القصة بهذا الموقف حتى ارتدت الى اول الحادثة، فذكرت تشريد الاسرائيليين. ثم عبّرت الحوادث لترسم لنا «نهاية» مواقفهم متمثلة في هذا التعقيب (فلما

كُتِبَ عليهم القتال تولّوا إلّا قليلاً». فالقصة قرّرت سلفاً (قبل ان تذكر لنا تفاصيل سلوكهم فيما بعد) بان الاسرائيليين تولّوا عن القتال إلّا قليلاً منهم. وهنا يشار السؤال: لماذا اعطت القصة النتيجة قبل مقدماتها؟.

اهمية البناء الهندسي للقصة تتمثل في هذا التقطيع للحوادث، وللزمن: ثم وصل ذلك عبر قنوات فنية تتضح من خلالها دلالة ما عنيناه بـ (التلاحم) العضوي بين اجزاء القصة. ان تشكيك نبيّهم واعطاء النتيجة قبل مقدماتها ينطوي على مهمة فنية هي «إغناء» الحدث، اي: جعل القارىء يتبيّن ذهنياً (من خلال التشكيك بصدق الاسرائيليين) بحيث يجد (جواباً) على ذلك التشكيك في احداث لاحقة من القصة، كما ان تعقيب القصة (من خلال ذهابها الى انهم تولّوا إلّا قليلاً) أخذ على عاتقه إغناء «الحدث» ايضاً حيث جاءت الوقائع التي سردها القصة فيما بعد (مثل اعتراضهم على طالوت، تمردهم في حادثة شرب الماء من النهر، جنبهم عن مواجهة جيش جالوت)، جاءت هذه الوقائع (جواباً) تفصلياً على تلك المقدمة الاجالية التي لوّحت بها القصة. فهاهم الاسرائيليون (يتولّون) عن القتال كما قالت المقدمة، وهاهم القليل منهم كما قالت المقدمة، يتقدم الى القتال.... اذن، جاءت «بداية» القصة مرتبطة بوسطها ونهايتها: من خلال هذا (التقطيع) للحوادث و(وصلها) من جديد على النحو الذي لحظناه.

اما من حيث تلاحم الجزئيات ذاتها، فهذا ما يمكن ملاحظته ايضاً، فثلاً نجد ان الاسرائيليين اعترضوا على طالوت بعدم توفّر سمتين لديه هما: السلالة العسكرية والمال... إلّا ان القصة وازنت ذلك هندسياً بتقديم سمتين ايضاً يعوّضان عن السمتين الاولين وهما: السعة في الجسم والعلم: مع ملاحظة سخر المطالبة الاسرائيلية ووجاهة التعويض الذي أُلح به نبيّهم.

«التابوت» ايضاً، يجسّم واحداً من عمليات «التوازي» الهندسي بين خطوط البناء. فالمعروف ان «التابوت» الذي قدمته القصة دليلاً حسياً على صدق نبيّهم في ارسال طالوت ملكاً، هذا التابوت بما فيه من (سكينة) و(بقية ممالك آل موسى وهارون) يظل متجانساً مع «تجارب الاسرائيليين» حيال التابوت الذي كان ذات يوم (كما تقول النصوص المفسرة) ملكاً لهم يستفتحون به في المعارك، وكان هو المنقذ لموسى من فرعون، كما ان (البقية ممالك آل موسى وهارون) من الالواح أو العصا أو الدرع أو الملابس (على اختلاف التفسير الوارد في تحديدها)... كل اولئك يشكّل امراً له اهميته وتقديسه في مشاعر الاسرائيليين، بخاصة انها تُستحضر بعد غيابها عنهم: عقاباً على سلوكهم المّشين. اذن: ثمة «توازن هندسي» بين داخل المشاعر الاسرائيلية وبين الرسم للبيئة الصناعية، بين (التابوت) وبين (المشاعر)

المتجانسة مع البيئة المذكورة.

هناك تجانس ثالث أيضاً بين (البيئة الجغرافية) للحدث وهي (النهر) الذي (فصل) طالوت من خلاله بالجنود وبين «البحرية» التي «فصلت» هؤلاء الاسرائيليين الذين قالوا «لا طاقة لنا اليوم بجالوت» بـ «القليل» الذين ردّد «كم من فئة قليلة غلبت فئة كثيرة باذن الله». وهناك تجانس رابع بين الفئة القليلة التي هفت «انصرنا على القوم الكافرين» وبين نتائج المعركة التي حدّتها القصة بقولها «فهزموهم باذن الله».

اذن: التجانس والتلاحم والتنامي بين اجزاء القصة منذ بدايتها وحتى نهايتها يظل على نحو من «الإحكام» الهندسي بحيث يلحظ جماليته الفائقة كل من له ادنى تذوق من تجارب القصة.

وهذا كله من حيث «عمارة» المواقف والأحداث... اما من حيث «انتقاء» ذلك: اختزالاً أو تفصيلاً، فله مساهمته الجمالية الفائقة أيضاً في «عمارة» القصة.

مثلاً: القصة لم تحدد لنا زمان هذه الواقعة، واكتفت من ذلك بالقول بأنها حدثت في زمان من بعد موسى (الم ترالى الملاء من بني اسرائيل من بعد موسى)، اما متى حدث؟ وفي زمن اي نبي من انبيائهم؟ هذا ما لم تُشر القصة اليه، فلماذا؟.

السّر في ذلك عائذ الى ان القصة تستهدف التركيز على دلالة خاصة هي: ان الشخصية الاسرائيلية تظل - في كل زمان ومكان - مريضة، كاذبة، جبانة، مترددة، الخ... انها حتى (من بعد موسى) بقيت على نفس الطابع الملتوي من السلوك فيما لاسبيل الى اصلاحه، فهي (في زمان موسى) أتعبته كثيراً: من خلال المواقف التي سردها سورة البقرة قبل هذه القصة، وهاهي (من بعد موسى) ايضاً تمارس نفس السلوك .

اذن: لهذا التضييب المتصل بزمان الحادثة، والتنويه الى انها تمت من بعد موسى، له مغزاه الفتي من حيث عمارة القصة.

أيضاً: يُلاحظ ان القصة ما ان سردت لنا اوصاف «التابوت» حتى انتقلت مباشرة الى ساحة المعركة (فلما فصل طالوت بالجنود) دون ان تذكر لنا (موافقة) الاسرائيليين على هذا المعجز، مما جعلتنا - نحن القراء - نستنتج موافقتهم على ذلك (بخاصة انهم اعترضوا على طالوت بالسنتين اللتين اشرفنا اليها)... المهم، ان لهذا الاختزال اهميته البنائية في القصة، مادام الهدف هو ابراز تجربة (تمردهم) و«كذبهم» وليس ابراز مجرد «الموافقة»، لانهم طالما «يوافقون» على شيء، ثم «ينقضونه».

أيضاً: يُلاحظ ان القصة ابرزت شخصية «جالوت» ومن بعده «داود» دون ان يسمد لاتي منها سابقاً، بل ابرزتهما «قائدين» احدهما: مع الفئة المؤمنة (داود) والآخر قائد جيش

العدو، حيث استخلص القارئ أنّ لشخصية «جالوت» صلة بالاستدلال الذي لحق الاسرائيليين.

وهذا الاحتفاظ بشخصية «جالوت» -وداود ايضاً- والكشف عنها في نهاية القصة، أهميته من حيث عمارة القصة (مايتصل بعملية الاقتصاد في السرد) من جانب، وبعنصر فنية أخرى لها اسهامها في جمالية البناء القصصي من جانب آخر، ونعني بها عناصر:

المباغطة والماطلة والتشويق:

المألوف (في لغة الادب القصصي) أنّ لكل من (المباغطة) التي تعني مواجهة القارئ بموقف أو حدث مفاجيء، و(الماطلة) التي تعني الاحتفاظ بسرّ لم يُكشف إلا بعد حين، و«التشويق» الذي يعني شدّ القارئ الى متابعة (ماذا سيحدث)... اقول، المألوف أنّ للعناصر المتقدمة اثرها في جمالية القصة: ليس من حيث استثارتها للقارئ فحسب، بل من حيث افادتها في تعميق الدلالة التي يستهدفها النص، فضلاً عن مساهمتها في «تجميل» العمارة القصصية أساساً. واليك نماذج قصصية في هذا الصدد، منها:

قصة ابراهيم:

فيما يتصل بعنصر «المباغطة» يمكننا ان نقدّم قصة ابراهيم (ع) التي وردت في سورة «الانبياء» عبر واقعة تهشيمه للأصنام وابقاء كبيرها، نموذجاً واضحاً لعنصر (المباغطة). ان هذا العنصر يُرسم حيناً بنحو يصاحبه شيء من الدهشة والاستغراب مع (توقعنا) لحدوثه، وحيناً آخر، يرسم بنحو (مفاجيء) لا يكاد «يُتوقع». طبعياً، ان كلّ شيء (مُتوقع): مادمنّا مقتنعين بالإعجاز، إلّا اننا ننطلق في هذا الاتجاه من خلال منطق الاحداث ذاتها: سواء أكانت مصحوبة بما هو عادي أو بما هو معجز... كما ينبغي ان نفرق بين (مُباغطة) قد هيأ النص أذهاننا سلفاً الى حدوثها، وبين (مباغطة) لم تكن في الحسبان... كل هذه المستويات يمكننا ان نلاحظها في قصة ابراهيم المذكورة. لقد مهّدت هذه القصة أذهاننا الى ان الطغاة سوف يلحقون الاذى بابراهيم (ع) نتيجة تهشيمه لأصنامهم:

(قالوا: من فعل هذا بأهتنا، أنّه لمن الظالمين. قالوا سمعنا فتى يقال له ابراهيم. قالوا: فاتوا به على اعين الناس لعلهم يشهدون) لقدوسموه ب(الظلم)، وهذا اول مؤشر الى انهم يفكرون بالحاق الاذى به. ثم اقترحهم بإحضاره امام الجمهور لادانته، يفسح عن (توقعنا) بان (عقاباً) كبير الحجم قد يطاله: كأن يكون قتلاً أو سجناً أو ضرباً مثلاً... لكن مع هذا التوقع، تبدأ القصة برسم منحى فني في بناء الأحداث والمواقف بحيث تنقل القارئ الى

(توقع) مضاد للتوقع السابق، وهو: امكانية غض النظر عن معاقبة ابراهيم، وهذا مايوحى به الحوار الدائر بينه وبين القوم.

(قالوا: أأنت فعلت هذا باهتنا يا ابراهيم؟ قال: بل فعله كبيرهم هذا، فاستلوهم ان كانوا ينطقون. فرجعوا الى انفسهم، فقالوا: انكم انتم الظالمون. ثم نكسوا على رؤوسهم: لقد علمت ماهولاء ينطقون)

ان هذا الحوار الحيّ المُمتع يفصح عن ان القوم أحسوا ببعض الخجل، بل أحسوا بخجل كبير امام انفسهم حينما خاطبوها بأنها هي الظالمة، وحينما خفضوا رؤوسهم من الخجل قائلين: «لقد علمت -يا ابراهيم- ماهولاء ينطقون»، اي انهم اقروا بمهزلة آلهتهم، والى انها لا تملك فاعلية النطق... وحينئذٍ (يتوقع) القارىء انهم سوف يتراجعون عن قرار الإدانة والمعاقبة.

هنا ينبغي أن ينتبه القارىء الى جمالية الأداء القصصي من حيث إثارته للقارىء وعدم رسوه على قرار ثابت: فبينما «يتوقع» إدانة ابراهيم إذا به «يتوقع» الافراج عنه. لكن: ما ان يتوقع «الافراج» عن ذلك، حتى يُصدم بـ(مباغثة) تضاد موقعه الاخير، وترتد به الى توقعه السابق وهو: العقاب، لكن: ليس على نحو ما «توقعه» من ضرب أو سجن أو قتل اعتيادي، بل (وهذا هو عنصر المباغثة) على نحو لم يدر في خلده: (قالوا: حرقوه...)

اذن: يُفاجأ القارىء بـ(عقاب) غير متوقع وهو: «الاحراق». جديداً: ينبغي (من الزاوية الفنية) ان ننسبه الى اهمية هذا التماوج بين توقعات تتصاعد وتهاوى من حين لآخر: توقع بانزال العقاب في «بداية» القصة، توقع بازالة العقاب في «وسط» القصة، ثم (مباغثة) بانزاله في نهاية القصة أو (اذا سمحنا لانفسنا بان نستعر لفة الادب القصصي): «مباغثة» بانزاله في لحظة «الانارة» التي تنحدر القصة بعدها الى نهايتها: لاننا لحد الآن لم ننته من القصة، فلا تزال تنتظرنا «مباغثة» من النمط غير المتوقع في نهاية القصة. قلنا، ان «المباغثة» قد تحيي مصحوبة بشيء من الدهشة مثل «العقاب بعد توقعنا بازالته عبر مناقشة القوم لابراهيم»، ثم قد تحيي بلا ان (نتوقع) حدوثها مثل (مباغتتنا باحراق ابراهيم بعد ان كنا نتوقع عقاباً مثل: السجن أو الاعدام: ولكن ليس «الاحراق»).

والآن نواجه (مباغثة) من قسم ثالث لا «يتوقع» البتة، ولم يدر في الحسبان أبداً، ألا وهي: النهاية التي خُتمت بها القصة وهي تقول:

(بانار: كوني برداً وسلاماً على ابراهيم)

هذه الواقعة، تجسّد اعلى ما يمكن تصوره من معنى «المباغثة»... فهي هو ابراهيم مُلقى في النار، والنار - في حالاتها غير المصحوبة بالاعجاز- تبقى ناراً لشيئاً آخر، قد تنطفئ مثلاً...

لكنها لا تتحول إلى «برد وسلام»...

أدرك القارئ - إذن - جمالية الصياغة القرآنية الكريمة لعنصر «المباغثة» بمستوياتها الثلاثة في قصة واحدة هي: قصة إبراهيم «ع»: بمصاحبا من تماوج ممتج في عواطف القارئ في توقعاته التي تصاعد بها وتهاوى من حين لآخر، حتى انتهى به الى النهاية التي لحظناها.

اما عنصر «الماطلة» أو «إرجاء المعلومات» (وهذا الاخير هو ما نفضل استخدامه بدلاً من اللغة التي يستخدمها نقاد القصة)، هذا العنصر يمكننا ان نتلمسه بوضوح في قصة «اهل الكهف»: من حيث احتفاظ القصة بالسر المتمثل في عدد سني اهل الكهف. فالقصة بدأت - كما نعرف - بهذا النحو: (اذ أوى الفتية الى الكهف فقالوا: ربنا آتنا من لدنك رحمةً هيئ لنا من امرنا رشداً. فضربنا على آذانهم في الكهف سنين عدداً ثم بعثناهم...)

القارئ منذ بداية القصة يظل على احاطة بمجمل بزمان اللبث، لكنه يعرف ان اللبث هو «مجموعة من السنين - سنين عدداً» أما عددها المحدد فأمر احتفظت القصة به... القارئ بطبيعة الحال، يظل على اشد الشوق لمعرفة السنين التي مكث فيها اصحاب الكهف. وكلما توغل مع أحداث القصة فان هذا السري يقى على حاله، وحتى ان النزاع الذي دار بين مكتشفي الكهف لم يسعه في معرفة سني اللبث: بالرغم من ان القارئ يستطيع ان يستنتج بان هناك (جيلاً) أو أكثر قد تصرم بعد حادثة الكهف بدليل ان النزاع الدائر بين مكتشفي الكهف يفصح عن وجود (فئة مؤمنة) اقترحت بناء مسجد على اصحاب الكهف (مع ان المرحلة التي عاصرها اهل الكهف كانت متمحضة للسلطة الظالمة وللجمهور المماثل له أيضاً) وهذا يعني ان اعواماً طويلة قد تصرمت أو ان السلطة الحاكمة قد تبدلت: بحيث سمحت للفئة المؤمنة بمثل هذا الاقتراح... ولكن مع ذلك لا يكاد القارئ يتعرف اي تحديا للسنين في هذا الصدد... ويظل القارئ على تطلعه المذكور لمعرفة ذلك، حين اكتشاف القصة العدد المحدد في (نهايتها) التي تقول:

(ولبنوا في كهفهم ثلاث مائة سنين وازدادوا تسعاً..)

طبيعياً، ان هذا النمط الذي نطلق عليه مصطلح (إرجاء المعلومات) ويُطلق عليه نقاد القصة (الماطلة)، يتخذ اكثر من سمة في هذا الصدد (مثل عنصر المباغثة الذي تحدث عنه)، فحيناً تحتفظ فيه القصة بالسر لتكشفه في نهاية القصة كما لحظنا عن سني اهل الكهف، وحيناً آخر لا تفصح عنه البتة بل يظل «السر» على غموضه، وهذا ما يتصل بعد اصحاب الكهف انفسهم، فالقارئ يتطلع لمعرفة عددهم حيناً تنبهه القصة ذاتها الى ذلك من خلال هذا الحوار:

(سيقولون ثلاثة رابعهم كلبهم، ويقولون خمسة سادسهم كلبهم (رجماً بالغيب) ويقولون سبعة وثامنهم كلبهم) (قل ربي اعلم بعدتهم ما يعلمهم إلا قليل)

إن القصة تردم أية امكانية للتعرف حينما تقرّر: (قل: ربي اعلم)، ثم تجعل القارئ متشوقاً الى المعرفة من جديد حينما تقرّر: (ما يعلمهم إلا قليل)،... وهذا النحو (من إرجاء المعلومات) تحقق القصة إمتاعاً جالياً للقارئ لا مجال للتحديث عنه الآن بقدر ما نستهدف الإشارة الى انه نمط آخر يحتفظ بالسردون ان يعلن عنه في نهاية القصة. وهناك نمط ثالث يتراوح بين التطين المذكورين وهو: تنبيه القارئ الى وجود (سرٍّ) ما، وتعهده (فنياً) بالكشف عنه في نهاية القصة، وهذا ما يمثل في قصة (موسى مع العالم)، فالقصة لا تكشف عن أسرار وخرق السفينة وقتل الغلام وبناء الجدار الآلا في ختام القصة، لكنها تعيد القارئ (بطريقة فنية) بان «السر» سيتضح في نهاية، القصة، وهذا ما يفسح عنه «العالم» في جزائه لموسى عندما طلب منه ان يتبعه:

(قال: فان اتبعتني فلا تسألني عن شيء حتى أحدث لك منه ذكراً)، أي: ان «العالم» وعدّ موسى (والقارئ أيضاً) بان (يذكر) له أسرار الظواهر التي اراد أن يعترفها موسى (ع).
اذن: هناك ثلاثة اشكال من عنصر «المطالعة - إرجاء المعلومات» تستخدمها القصة القرآنية، أحدها: عدم الاحتفاظ بالسر الذي نتعامل به مع القارئ، والثاني: كشفه في نهاية القصة، والثالث: الاعلان عن كشفه فيما بعد... ولكل من هذه السمات اهميتها الجمالية في ميدان الاستجابة لدى القارئ. وواضح ان «إرجاء المعلومات» بعامه له اهميته في شدّ القارئ الى متابعة القصة، إلّا أنّ تنويعه بالمستويات الثلاثة له اهميته «الفكرية» أيضاً، فعدم اعطاء المعلومات أساساً مثل عدد اصحاب الكهف لم يكن من الضرورة معرفته مادام المهم هو: اللجوء الى الكهف وليس عدد الملتجئين إليه، والاعلان عن اعطاء المعلومات فيما بعد مثل أسرار خرق السفينة وقتل الغلام وبناء الجدار له اهميته النفسية في صياغة السلوك الآدمي من خلال التدريب على الصبر وعدم التعجل في إستكناه أمور تأخذ سبيلها الى الظهور في الوقت المناسب. وواضح أيضاً ان القصة سلكت منحىً بنائياً في غاية الخطورة عندما (جانست) بين كلّ من شخصية القصة «موسى» وبين «القارئ» فهي في الوقت الذي جعلت «القارئ» يستخلص من قصة موسى مع العالم ان الاصطبار على معرفة الامور في الوقت المناسب هو السلوك الأمثل، اتجهت القصة في الآن ذاته الى (تدريب) القارئ (عملياً) على تطبيق هذا السلوك فجعلت القارئ يمارس بنفسه عملية «الاصطبار» على معرفة الامور في وقتها المناسب متجسداً ذلك في عدم إعطائه المعلومات المتصلة بمعرفة أسرار القتل والبناء والخرق إلّا في آخر القصة: مع ملاحظة ان القصة وعدته

باعطاء ذلك ، اي : انّ القصة باعطائها مثل هذا (الوعد) جعلت القارئ متطلعاً الى معرفة السر: ثم أرجأت ذلك حتى يتدرّب القارئ على الصبر حيال ذلك .
انّ مثل هذه العمارة المُحكّمة في القصة لا يكاد يدركها القارئ العابر الذي يقرأ مجرد قصة يستمتع بمعلوماتها ويتحتسّس جماليّتها دون ان يدرك اسرار البناء القصصي المتسم بالاعجاز الفني الذي يجمع الى جمالية العرض اسراراً تتصل بكل من أبطال القصة وقرائها في عمليات «الاستجابة» البشرية التي تستهدفها القصة قبل كل شيء.
بعامّة، ان عناصر «المحاولة والتشويق والمباغطة» تظل متصلة بالبعد «الزمني» للقصة من حيث استباق الزمن وتمطيطة حيال القارئ، كما ان «تقطيع» الزمان على نحو ملاحظناه في قصة طالوت مثلاً، يظل متصلاً بالاسرار الكامنة وراء (بدايات) القصة ووسطها ونهايتها.

وهناك اسرار تتصل بطيّ الزمن وتضبيبه (اي جعله مبهم) لدى البطل أو القارئ بحيث يساهم في جمالية البناء العماري للقصة، وهو أمر نتناوله تحت عنوان:

الزمان النفسي:

الزمان النفسي - كما لاحظنا - يعني: تقطيع سلسلة الزمن من مجاله الموضوعي، وصياغته وفقاً «للمجال النفسي» الذي وقفنا على جانب منه في انتقاء الحدث من وسطه أو نهايته، وفي إرجاء المعلومات المتصلة به الى زمان آخر. اما الآن فتحدث عن (طيّ) الزمن وتضبيبه في ميدان العمارة القصصية.
فما يتصل بطيّ الزمان ، يمكننا ملاحظة جملة من القصص التي تشدّد على هذا الجانب، ومنه مثلاً:

قصة اصحاب القرية:

في سورة ياسين، تواجهنا قصة اصحاب القرية التي جاءها المرسلون: (إذ أرسلنا إليهم اثنين فكذبوهما فعززنا بثالث فقالوا انا اليكم مرسلون) ثم جاء بطل رابع: (وجاء من أقصى المدينة رجل يسعى، قال: يا قوم اتبعوا المرسلين)... هذا البطل بدأ بالنصيحة لقومه، مشيراً إليهم بان يتبعوا المرسلين الثلاثة. بيد ان القصة وهي تنقل لنا نصائح هذا الرجل لقومه، اذا بها تنقلنا مباشرة من بيئة الحياة الدنيا الى الجنة قائلة على لسان هذا البطل مايلي:
(قيل: ادخل الجنة).

قال: يا ليت قومي يعلمون. بما غفرت لي ربي وجعلني من المكرمين)

ان هذه النقلة الزمنية من سياق النصائح التي قدمها البطل لقومه، الى موقع (الجنة) ومتابعته توجيه الكلام الى قومه وهو في الجنة: هذه النقلة الزمنية تظل واحداً من اسرار البناء الفني للقصة ينبغي ان نتابعها بعناية بالغة...

ترى: لماذا نقلت القصة هذا البطل من موقعه الدنيوي الى موقعه الأخروي مع انه لا يزال يتحدث مع قومه؟ السر في ذلك يكمن في استهداف النص تنبيه القارئ الى مفروضية الجزء المترتب على «الجهاد» في سبيل الله وهو: الجنة، كما يمثل في الكشف عن مصير البطل الذي جاء ينصح قومه باتباع الرسل. فالقصة لا تنقل لنا شيئاً عن مصير الابطال الثلاثة الذين تقدموه، ولا تنقل لنا مصير البطل الرابع، انها تقول لنا ان المرسلين الاربعة قد مارسوا وظيفتهم والى ان الجمهور قد «كتبهم»، ولكن ماذا حدث بعد ذلك؟ هذا ما لم نتحدث القصة عنه. لكننا نحن القراء من خلال هذه النقلة التي لحظناها عن البطل الرابع: استطعنا ان نستنتج بان هذا البطل قد استشهد والا لم يُقل له: «ادخل الجنة»، وفهمنا ان الرسل الثلاثة من الممكن ان يكونوا قد واجهوا نفس المصير. كما نستخلص قيمة فكرية تتصل بنقاء الشخصية المؤمنة ومحبتها لقومها بالرغم من ايذائهم اياها... فهذا البطل الذي استشهد لابد ان يكون القوم قد اوجعوه ضرباً أو ركلوه بأرجلهم (كما تقول بعض النصوص المفسرة) أو قتلوه مباشرة، لكنه مع ذلك يواصل الإعلان عن محبة لقومه حيث قال (وهو في الجنة): (يا ليت قومي يعلمون بما غفر لي ربي وجعلني من المكرمين)، انه وهو في الجنة يتمنى ان يعرف قومه مصيره الى الجنة وتكرمه من قبل الله (تعالى)،... اذن: كم هونقي في اعماقه؟ كم هو محب لقومه بالرغم من قتلهم اياه، انه يتمنى لو يرجعون، لو يرجعون الى الايمان، ليظفروا بنفس الجنة التي ظفروا بها...

ان (طي) الزمن بهذا النحو الذي لحظناه، قد تم وفق رسم فني بالغ المدى، حيث نقلت القصة البطل الى (الجنة)، ثم عادت الى الأرض من جديد لتقول لنا: (وما انزلنا على قومه من بعده من جند من السماء وما كنا منزلين، إن كانت إلا صيحة واحدة فاذا هم خامدون). كان من الممكن ان تقول لنا القصة: «ان البطل قتله القوم فاستحق بذلك: الجنة»، وان قومه قد انزلنا عليهم العذاب فجعلناهم خامدين» لكن القصة، سلكت منحى فنياً بالغ الخطورة حينما تعاملت مع عنصر (الزمن) بهذا النحو الذي عبرت به الى (اليوم الآخر) وعادت به الى الحياة الدنيا لتواصل بقية وقائع القصة، محققة بذلك اكثر من هدف فني هو: استشهاد البطل، إستشهاد الرسل، محبة لقومه حتى وهو في الجنة، مصيره الحتمي الى الجنة، ثم: المصير الدنيوي للمكذابين، فضلاً عن مصيرهم الاخروي.

واذا كانت هذه القصة تتعامل مع (طي) الزمان من خلال نقله من بيئة دنيوية الى بيئة

أخرى، فهناك فط آخر من (الطّي) يتم داخل البيئّة الدنيوية نفسها متمثلاً في:

قصة سليمان:

قصة سليمان تحدّث (في سورة النمل) عن الطائر الذي تفقّده سليمان: حيث كان قد ذهب لمهمة هي: إخبار سليمان عن وجود ملكة في (سبأ) تعبد (هي وقومها) الشمس. وعندما امر سليمان بإحضار عرش الملكة، (قال عفريت من الجن أنا آتيك به قبل أن تقوم من مقامك) ولكن (قال الذي عنده علم من الكتاب: أنا آتيك به قبل أن يرتد إليك طرفك. فلما رآه مستقراً عنده، قال: هذا من فضل ربي ليبلوني: أشكر أم أكفر... الهدف الفكري من القصة واضح تماماً من خلال الفقرة التي عقب عليها سليمان: «هذا من فضل ربي ليبلوني أشكر أم أكفر». إلا أننا نستهدف من الوقوف عند القصة المذكورة، ملاحظة (البعد الزمني) فيها وطريقة (الطّي) التي تعاملت القصة فيها مع عنصر (الزمن). فالزمن هنا قد (طوي) في لحظة ظرف لا أكثر: مع أنّ البطل الذي نهض بهذه المهمة هو من (البشر) وليس من (الجن) الذي يملك امكانيات من التحرك السريع الذي لا يملكه البشر. ومع ذلك تم «الاعجاز» على يد «بشر» عنده «علم من الكتاب» في حين أن «الجن» لم يستطع تحقيق ذلك إلا في (ساعات) حيث اقترح على «سليمان» بإحضاره قبل أن يقوم من مقامه: في الوقت الذي استطاع (البشر) أن يحققه في «ثوان» لا في «ساعات». هذا يعني أن القصة تريد أن تقول لنا: إنّ الشخصية الآدمية لو اخلصت في سلوكها العبادي لا ستطاعت أن تحقق ما لم يستطع تحقيقه حتى من ينسب إلى «الجن» الذي يمتلك امكانيات لا يمتلكها البشر. مضافاً لذلك، فإن قضية شكر النعم أو تجاهلها تظل أيضاً مستهدفة بوضوح من خلال هذه القصة التي عبر عنها سليمان صراحةً لاضمناً.

اذن: التعامل مع الزمن من خلال (طيه) من بيئته دنيوية إلى مثله، أو من بيئة دنيوية إلى أخرى، يظل - في الحالتين - مرتبطاً بالكشف عن أهداف «فكرية» لا تحدّثنا القصة عنه مباشرة، بل من خلال (مبنى فني) خاص: يحقق كلاً من الامتناع الجمالي والفكري عند القارئ.

هناك فط آخر من التعامل مع (الزمن) هو: طريقة (الاحساس) به، وهذه الطريقة لها أهميتها الفنية أيضاً من حيث (إيهام) الزمن وتضيقه لدى إبطال القصة وليس لدى القارئ. ففي قصة سليمان ذاتها نجد أن «الملكة» افتقدت الإحساس بالزمن (وبالمكان أيضاً)، ثم اهتدت إليه، وكانت النتيجة أنها اسلمت لرب العالمين. ولكن لننتقل إلى إبطال آخرين في قصة أخرى هي:

قصة اصحاب الكهف:

في هذه القصة نجد ان ابطال الكهف قد افتقدوا «الإحساس بالزمن» تماماً. ترى ما هو المُعطى الفني لمثل هذه الصياغة لعنصر الزمن وتضيقه في إحساس الابطال؟ لنقرأ أولاً:
(وكذلك بعثناهم ليتساءلوا بينهم:

قال قائل منهم: كم لبثتم؟ قالوا: لبثنا يوماً أو بعض يوم. قالوا: ربكم اعلم بما لبثتم فابعثوا احداكم يورقكم هذه الى المدينة. فلينظر ايها الزكي طعاماً... الخ)

لقد كشف هذا الحوار عن غموض المدة الزمنية لمكوّنهم في الكهف، فالحوار الاول (كم لبثتم) لا يوحي بقصر المدة أو طولها. ثم جاء الحوار الثاني موحياً بان المدة قصيرة جداً (قالوا لبثنا يوماً أو بعض يوم)، غير ان الحوار الثالث (ربكم اعلم بما لبثتم) جعل الاحساس بالزمن لدى الابطال ملفعاً بالغموض من جديد. حتى ان القصة (من الزاوية الفنية) قدمت لنا ممارسة تطبيقية للابطال، تكشف عن (غموض) الزمن لديهم، وهذه الممارسة تتمثل في الواقعة التالية: (فابعثوا احداكم يورقكم هذه الى المدينة... الخ)، فلولم يكن الأمر غامضاً بالنسبة إليهم لترددوا في استخدام العملة النقدية التي كانت لديهم، ولترددوا في الاقتراح بشراء الطعام الزكي، بمعنى انهم لا يزالون يعيشون الاحساس بزمنهم وبيئتهم التي عهدوها، لان ارسال العملة المأنوفة يوحي بان الزمن قصير في تصورهم، كما ان شراء الطعام الزكي يقترب من «الكفر» التي تتطلب بحثاً عن طعام زكي بالقياس إلى ركام الأطعمة غير الزكية. ان هذا الغموض الزمني في احاسيسهم يدعو إلى الدهشة في حقيقة الأمر. والسبب في ذلك يعود الى ان القصة نفسها رسمت لنا شيئاً من ملاحظهم حينما قالت (لواطلعت عليهم لوليت منهم فراراً ولُمُلت منهم رعباً)، ولورجعنا الى النصوص المفسرة لوجدنا انها تتردد بين الذهاب الى أنّ سمة «الخوف» و«الفرار» منهم عائدة الى ملامح الابطال انفسهم من حيث اطالة شعورهم واطافهم أو انها عائدة الى استيحاش الموقع، اي: الكهف. واستبعد بعض المفسرين ان يكون الخوف والفرار ناتجاً من اطالة شعورهم واطافهم لانه لو كان الأمر كذلك، لما قالوا: لبثنا يوماً أو بعض يوم. غير ان هذا الاستنتاج يردّه: ان الفرار والخوف لو كان من جهة (الكهف) لقال النص (لوليت (منه) فراراً ولُمُلت (منه) رعباً) اما ان النص قال (منهم) بدلاً من (منه) فهذا يعني ان الاستيحاش عائد الى (الابطال) وليس الى (الكهف). ولكن هذا الاستنتاج الاخير يتنافى مع قولهم (لبثنا يوماً أو بعض يوم)... اذن: ماذا يمكن ان نستنتج من ذلك كله؟.

لا شيء غير (الغموض) هو الذي يخامر (احساس الابطال بالزمن). طبعياً. من الممكن

ان يكون السائل الذي قال (لبشنا يوماً أو بعض يوم) غير منتبه الى ملاحظه الجسميه، ومن الممكن ان يكون القائل بعد ذلك (ربكم اعلم بما لبثتم)، قد انتبه الى هذا الجانب، وتحسس بان هناك مدة طويلة قطعاً لكنه لم يستطع ان يقدرها تحديداً، ولذلك: اقترح إرسال العملة النقدية والتحقق في شراء الطعام: تعبيراً عن احساسه الغامض بالزمن.

المهم، ان القارئ يثير مثل هذا السؤال: ترى ماذا يمكننا ان نستخلص من هذا (الغموض) الذي رسمته القصة لأبطالها؟.

في تصورنا ان القضية تظل متصلة برسم «الاعجاز» الذي تستهدفه القصة من حيث ترسيخه في احساس ابطال بغية حلهم في نهاية المطاف إلى العودة للكهف... وهذا ما حصل فعلاً... غير ان هذا يظل واحداً من مجموعة اسباب فنية لابد من الوقوف عليها مادامنا في صدد تعبير معجز وليس حيال مجرد قصة يكتبها بشر.

الملاحظ (في شخصية سليمان التي تقدم الحديث عنها) انها بالرغم من توفير قوى الجن والانس والطير لها، نجدها لم تحط علماً بسفر الطائر الذي توجه الى «سبأ»، والملاحظ ايضاً ان موسى لم يحط علماً بأسرار القتل والبناء والخرق، والملاحظ في سائر القصص أمثلة هذه الأسرار التي تحتفظ بها السماء ولا تظهرها حتى للشخصيات المتقدمة... فاذا نقلنا هذه القضية الى ابطال «عادين» مثل اصحاب الكهف، للحظنا ان عدم رسمهم «ابطالاً مطلقين». أي لا يشوبهم نقص في المعلومات، يظل محكوماً بالاولوية بالقياس الى «الانبياء». وهذا يعني ان القصة تستهدف تركيز مثل هذه المفاهيم (ليس في اذهاننا فحسب) بل في اذهان الابطال انفسهم أيا كانوا: انبياء أم عادين. إذن: الهدف الاول من هذا الرسم هو: تحسيس الابطال بقصورهم بشكل عام. ثانياً: ان نفس هذا (الغموض) يكشف عن جانب من العمليات النفسية في السلوك الآدمي، ونعني به: «التوتر» وضرورته في العمل العبادي: من حيث كونه يُفضي الى الوصول للحقيقة، فالكائن الآدمي - أياً كان - يظل عرضة لصراع وتوترات شتى تتطلب منه أن يتجاوزها من جانب وان يتحملها من جانب آخر: اتساقاً مع طبيعة المهمة الخلافية في الأرض. فابطال الكهف وهم يتجهون الى «العزلة» قد لا يصاحبهم اطمئنان كامل بتوفر البيئة التي تضمن لهم طموحاتهم في هذا الصدد، كما انهم لا يعرفون مدى (العناية الالهية) التي صاحبت دخولهم الى الكهف من حسابنا أياهم أيقاظاً وهم رقود، وتقليبهم ذات اليمين والشمال، وتزاور الشمس عنهم ذات اليمين عند الطلوع، وقرضهم ذات الشمال عند الغروب... كل هذه المستويات من (العناية) من الممكن إلا يكون اصحاب الكهف قد انتبهوا اليها، وهو امرٌ تعلن عنه محاوراتهم المذكورة، مما يدفهم - بعد معرفة حقائق الأمور - إلى المزيد من «الشكر» لواهب النعم الذي يغدقها

على الآدميين وهم لم يحيطوا بها علماً... مضافاً الى ذلك ، ماسبق ان قلناه من انّ ذلك سيدفعهم (عندما يواجهون الحياة من جديد) إلى أن يفضلوا بيئة الله التي لا تضارعها بيئة الحياة الدنيا.

اذن: امكنا ان نستخلص جملة من الدلالات الفنية لهذا الرسم المتصل بتضبيب الزمن في احاسيس الابطال وانعكاساته على سلوك (القارئ) الذي سيفيد منها في (تعديل) السلوك .

بعامّة، ماقدمناه من عرض سريع لظاهرة الزمن وسواه من الظواهر المتصلة بالتشويق والمماثلة والمباغطة، وماقدمنا من التلاحم العضوي بين اجزاء القصة... كل ذلك يظل متصلاً بواحد من عناصر «الشكل القصصي» وهو: البناء العماري للقصة. والآن نتقدم الى مفردات البناء القصصي، وفي مقدمتها، عنصر:

الأبطال في القصة:

الابطال أو الشخصيات يشكلون الحركة الحية في القصة: كما هو واضح فالاحداث والبيئات لاقيمة لها إلا بقدر وجود «الحركة الانسانية» عليها. وحيال هذا فان انتقاء الشخصية وطريقة رسمها والقاء الادوار عليها، يظل في الصميم من حركة القصة وحيويتها. وبما ان تجسيد «المهدف الفكري» في النص لا يتحدد إلا بقدر تحديد الشخصية ذاتها، حينئذ فان الابطال لا بد ان يتحركوا طبقاً لما يتطلبه المهدف الفكري من بطل واحد أو أكثر، وبطل فردي أو جمعي، مبهم أو محدد، نام أو مسطح، رئيس أو ثانوي، بشري أو غيره... الخ. كل هذه التحديدات للشخصية نجدها بوضوح في القصص القرآني: حيث تُرسم باحكام ودقة واقتصاد لافت للانتباه.

واول مايلفت الانتباه هو: (عدد) الأبطال الذين تحتاجهم القصة. فالمعروف -في القصة البشرية- ان القصة القصيرة مثلاً ينتظمها عدد محدد من الشخصيات يتناسب وحجم القصة ومواقفها البسيطة المفردة، في حين ان الرواية يتسع عدد أبطالها ويتنوعون تبعاً لما تتطلبه «وجهة النظر» القصصية في هذا الصدد. اما في القصة القرآنية فإن «الإحكام» العددي للأبطال يأخذ أقصى ماتوقعه من تحديد لهم: سواء أكان ذلك في العدد أو في رسم ملاحظهم الداخلية والخارجية. ولنأخذ نموذجاً في هذا الصدد:

قصة آدم«ع»

ان اول قصة تواجهنا في القرآن في قصة: المولد البشري متمثلاً في آدم«ع» اذ تبدأ بهذا

النحو: (واذ قال ربك للملائكة اني جاعل في الارض خليفة. قالوا: أتجعل فيها من يفسد الدماء ونحن نسبح بحمدك ونقدس لك. قال: اني اعلم ما لا تعلمون وعلم آدم الاسماء كلها ثم قال: انبئوني باسماء هؤلاء ان كنتم صادقين... قال: يا آدم انبئهم باسمائهم فلما أنبأهم باسمائهم قال: ألم أقل لكم اني اعلم غيب السموات والارض وأعلم ما تبدون وما كنتم تكتمون. واذا قلنا للملائكة اسجدوا لآدم...) (وقلنا يا ادم اسكن انت وزوجك الجنة وكلا منها رغدا حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة...) (فأزلهما الشيطان عنها فاخرجهما مما كانا فيه)... هذه هي تجربة المولد البشري من حيث جعله خليفة في الارض عبر تأريخ (تكوينه) وملابسات ذلك. وقد اتجه النص القرآني الى صياغة هذه التجربة البشرية في شكل قصصي نظراً لأهمية ما يفرزه هذا الشكل من تعميق في الاستجابة الفنية له.

من حيث عدد «الابطال» نجد أنهم منحصرون في «أربع» شخصيات فحسب، وهذا ادنى ما يتطلبه «الموقف» من عدد (آدم، الملائكة، ابليس، حواء). فآدم لامناص من رسمه في القصة مادام الأمر متصلاً بكونه اباً للبشرية. وحواء لامناص من رسمها ايضاً بصفاتها تجسداً «للاتحاد بين كائنين» يتوقف عليها استمرار التناسل البشري، اي: (العائلة)، اما «الملائكة» فكان رسمهم ضرورياً لامناص منه أيضاً مادام الموقف مرتبطاً بأول تجربة على الأرض، كان الملائكة على إحاطة تامة بما يستتبعها من «صراع» وسفك دم وغيرهما: بصفة ان الملائكة عنصر واعي لا يحيا الصراع بين الخير والشر بعكس البشر الذين ركبو من العقل والشهوة. (ان الله ركب في الملائكة عقلاً بلا شهوة، وركب في البهائم شهوة بلا عقل، وركب في بني آدم كليهما)... الملائكة تفهم كل هذا، ولذلك تساءلوا عن السر الكامن وراء التجربة البشرية (بخاصة ان النصوص التفسيرية تذكر بان ثمة تجربة أرضية سابقة لعنصر «الجان» فيما واكبها سفك الدم والافساد بعامة، فبعث الله الملائكة واجلوهم عنها وجعلوا مكانهم). طبعياً. هذا التفسير ينسجم تماماً مع المنطق الفني للقصة، إلا ان أهمية القصة القرآنية تتمثل في كونها تعلن عن منطقها الفني حتى لو ابتعدنا (لغرض فني) عن مناخ النصوص التفسيرية. فالملائكة (وهذا ما يعلن عنه المنطق الفني في القصة) لا يمتلكون وعياً مطلقاً بالأمر بقدر ما يمثلون طبقة لاثيا «الشهوة» ومتطلباتها من الصراع، وهذا ما أوضحته القصة ذاتها عند ما قالوا: (سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا...) وعندما قال لهم الله (تعالى) (ألم أقل لكم اني اعلم غيب السموات والارض وأعلم ما تبدون وما كنتم تكتمون)... هذه الفقرات تقرر بوضوح ان الملائكة لا يعلمون كل شيء وان الله (تعالى) منحهم جانباً من المعرفة، حتى ان آدم «ع» علمه الله الاسماء التي لم تعرفها الملائكة حينما طلب منها الله أن تخبره بها. نستخلص من هذا ان عنصر «الملائكة» كان لابتة من رسمه في القصة: نظراً لعملية

السجود أولاً، وهي عملية ذات مغزى لأهمية الكائن الآدمي الذي اسجد الله الملائكة له حتى يتعرف دوره الخلافي الذي أوكل اليه. ثانياً: كشف وجودهم عن حجم «المعرفة التي يمتلكونها في هذا الصدد، وإلى أن الله وحده يحتفظ بالمعرفة المطلقة، ثالثاً: كان رسمهم مرتبطاً بهم سمة تفرز الإنسان عن غيره في تجربة الأرض، حيث ارتبط وجودهم بأحد العناصر الذي (استزل) العنصر البشري، وترتب عليه الهبوط إلى الأرض. ومن هنا نفهم ضرورة رسم الشخصية الرابعة في القصة وهي: (ابليس) بصفته: الطرف الآخر من تجربة الإنسان في تجاذبه بين العقل والشهوة، وبصفته الطرف الآخر من موقف الملائكة المتصل بعملية السجود.

اذن: عدد الأبطال في القصة المذكورة، كان مرسوماً بنحو تستهدفه القصة من تجربة الخلافة الأرضية وملابساتها.

أما من حيث تنوع الأبطال (بشراً وملائكة)، فإن لهذا (التنوع) ضرورته أيضاً مادام الأمر متصلاً بأبطال من غير البشر (الملائكة، ابليس) يبلورون الموقف الذي سترتب عليه المولد البشري بالنحو الذي اشرنا إليه.

وأما من حيث (نمو) الأبطال و(تسطحهم)^١، أي: التحول والانقلاب الفكري في تصرفاتهم أو الثبات في ذلك فأمرٌ نلاحظ نمطه الأول في القصة ولا نلاحظ نمطه الآخر فيها. والسبب في ذلك يعود إلى أن «التجربة» بصفتها جديدة على كل الأبطال: حينئذٍ فإن «التحول» الفكري سواء أكان بسيطاً مثل «موقف الملائكة» أو حاداً مثل موقف «ابليس»، يفرض ضرورته في هذا الصدد. والامر نفسه فيما يتعلق بشخصيتي آدم وحواء في «تحوّلها» المتمثل في: الاقتراب من الشجرة، حيث ترتب على هذا «التحول» الهبوط على الأرض: كما هو واضح.

إن قصة آدم «ع»، أفرزت جملة من ابعاد الرسم للشخصية من حيث: العدد والتنوع والتحول.

وحين نتجه إلى قصة أخرى، سنلاحظ رسماً لسِمَاتٍ أخرى لدى الأبطال، يتعيّن ملاحظتها للتعرف على الأهمية الفنية لرسم بهذا النحو أو ذاك.

قصة مؤمن آل فرعون:

في هذه القصة التي تقدم بطلها على هذا النحو:

(وقال رجل مؤمن من آل فرعون يكتم إيمانه: أتقتلون رجلاً أن يقول ربي الله...)، أن هذا البطل الذي تحدثت عنه (سورة المؤمن) دخل إلى القصة بعد أن أنهى موسى «ع» دوره في

القصة وتهده فرعون بالقتل، حيث تدخل لدى القوم لانقاذ موسى من القتل، ولعب دوراً كبيراً في محاولة اصلاح القوم بحيث جسد حركة حية في القصة التي تنتظمها فصول متعددة لا يسمح المجال بعرضها الآن، لكننا نستهدف من الوقوف العابر عليها: الاشارة الى النمط الآخر من الشخصيات التي يسمها طابع «الثبات» قبال سمة (التحول) التي لحظناها في القصة السابقة. طبعياً، لا تعني سمة (التحول) مؤشراً الى ماهو سلبى من السلوك، كما لا تعني سمة (الثبات) مؤشراً الى ماهو ايجابى، بقدر مايعني ان كلاً من (البطلين) يُرسمان بنحو يحقق الهدف الفكري من النص: «فالتحول» من الايمان الى الكفر سمة سلبية، و(الثبات) على الكفر سمة سلبية، والعكس هو الصحيح أيضاً، ممايعني ان رسم (التحول) أو (الثبات) يرتبط باهداف فكرية مرصودة في القصة بنحوفنى.

ولنعد الى بطل القصة «مؤمن آل فرعون».

لقد رسمته القصة (رجلاً يكتم إيمانه)، وهذا يعني ان الشخصية (مؤمنة) أساساً، وعندما حان الوقت لأن تتخلى عن مبدأ (التقية) توجهت الى الاعلان عن (موقفها الفكري) الثابت وهو: الجهاد في سوح الاصلاح وانقاذ موسى: حيث انتهى رسمها في القصة وقد دفع الله عنها مكر القوم.

ان هذه الشخصية مارست نمطين من السلوك، احدهما: التقية (رجل يكتم إيمانه)، والآخر: الظهور عبر تدخلها واصلاحها فيما بعد... ومثل هذا «التبدل» في مظهر السلوك لم يخرجها من دائرة (الثبات) الى (التحول) بل بقيت محتفظة بطابع (الثبات) وهو: الايمان طوال حياتها: كل ما في الأمر انها (كتمت) ايمانها حيناً، واظهرته عندما استدعى السياق ذلك... ان هدفنا من الاشارة لهذا البطل ان نحدد معنى (الثبات والتحول) من جانب، وان نبرز نمطاً للشخصية (الثابتة) من جانب آخر، وأن نوضح المنطق الفنى لمثل هذا الرسم من جانب ثالث. فنمط السلوك الذي يفرز مظهراً عن آخر لا يخرج البطل من سمة (ثباته) مادام المعيار هو: السمة الفكرية وليس المظهر الاجتماعي، ففي الحالين ثمة (ايمان) يفرض على الرجل حيناً ان (يكتم) ذلك، ويفرض عليه حيناً آخر ان (يعلن) عن ذلك^١. اما المسوّغ الفنى لمثل هذا الرسم فيتجسد في إبراز كل من مبدأ (التقية) و(الظهور) كما لا يخفى مما لا حاجة الى اطالة الكلام فيه.

اما رسم الشخصية (ثابتة) بنحوعام، فأمر تحدده طبيعة الهدف في القصة، فحيناً يتطلب الموقف إبراز شخصيات (ثابتة) سواء أكانت إيجابية أم سلبية: لكي يفيد القارئ منها في تعديل سلوكه. وحيناً يتطلب الموقف إبراز شخصيات (متحولة) للغرض نفسه.

مثال ذلك من الشخصيات «المتحولة»: السحرة الذين آمنوا، في قصص موسى، ومملكة

سبأ في قصة سليمان، حيث يفيد القارىء منها في تعديل سلوكه عندما يقف على نهايات مثل هؤلاء الابطال الذين يجسّدون (تحوّلاً) إيجابياً. مقابل ذلك نلاحظ «تحوّلات» الى السلب، ومثاله (ابليس) في قصة آدم التي لحظناها حيث يفيد القارىء منها في تعديل سلوكه ايضاً من خلال التحول المّشين الذي طرأ على شخصيته.

واما مثاله من الشخصيات «الثابتة»: الانبياء بشكل عام، وشخصيات من امثال: مؤمن آل فرعون، والرجل الذي جاء من اقصى المدينة يسعى في قصة اصحاب القرية، وابطال اهل الكهف وسواهم: حيث يفيد القارىء من (ثبات) شخصياتهم في تعديل سلوكه واحتذاء مواقفهم الثابتة في هذا الصدد. مقابل ذلك نلاحظ «تباتاً» سلبياً في اشخاص آخرين مثل: الاقوام البائدة في قصص نوح ولوط وصالح وشعيب الخ، ومثل: ابن نوح، أب ابراهيم، امرأة لوط: حيث يفيد القارىء منها في تعديل سلوكه عبر مشاهدته لمصائرهم الدنيوية.

كما نلاحظ نمطاً ثالثاً من رسم الشخصيات التي تشهد (تحوّلاً) في القصة، لكنه عند معاينة الموت أو حدوث الكارثة بهم مثل: فرعون الذي أعلن عن ايمانه عند لحظات الغرق، ومثل صاحب الجنتين الذي قال: ياليتني لم اشرك بربي أحداً... هذا النمط من الرسم ايضاً، يساهم في تعديل السلوك عبر مشاهدة القارىء لمصائر شخصياته...

اذن: كل انماط الرسم للشخصيات المتحوّلة والثابتة، لها مساهمتها في تعديل السلوك الذي تستهدفه القصص أساساً.

ولذا تركنا كلاً من سمات الرسم المتصل بثبات الشخصية ونمونها، وتنوعها بين بشر وغيره، وتحديددها في عدد خاص، واتجهنا الى سائر اشكال الرسم القرآني للابطال، واجهنا رسماً يتصل بتعريف الشخصية وتنكيرها، أو لنقل: ايهام الشخصية وتحديددها. فالملحوظ ان بعض الشخصيات ترسمها القصة عددة بالاسم والملح الخارجي وغيرهما، في حين نجد ابطالاً آخرين (يهمهم) النص حتى في: الاسم.

في قصة «مؤمن آل فرعون» نجد ان القصة «أهمت» هذه الشخصية، وفي قصة اصحاب القرية نلاحظ نفس السمة، ومثلها: ابطال اهل الكهف، ومثلها شخصية النبي الاسرائيلي في قصة طالوت فيما لم تذكر حتى اسمه، وفي قصة القرية الخاوية التي وقف عليها أحد الانبياء وقال: انى يحيي الله هذه بعد موتها... الخ...

وفي قصة سليمان التي اهتمت الشخصية التي جلبت عرش بلقيس... الخ... ففي هذه القصص نلاحظ شخصيات بمستوى النبوة، وشخصيات بمستوى الاوصياء، مثل: الشخصية التي جلبت عرش بلقيس، وشخصيات عادية: فع هذا التفاوت بين الأبطال النبويين الى

الابطال العاديين الى الابطال المتراوحين بينها، نلاحظ «ابهاماً» حيال شخصياتهم، في حين نلاحظ تحديداً لأبطال سلبين يحكمهم نفس الطابع، ولكنهم محدّدون مثل: فرعون وهامان وقارون وابي لهب وسواهم... هذا يعني ان كلاً من (تعريف) الشخصية و(تنكيرها) له مساهمته الفنية التي يستدعيها مناخ القصة.

«الرسول» على سبيل المثال طالما «تعرف» شخصياتهم مثل نوح وموسى وعيسى مادام الأمر مرتبطاً برسالاتهم، ولكن حيناً لا يتطلب الأمر ذلك نجد مثلاً ان قصة طالوت تذكر حادثة الاسرائيليين مع (نبي) لهم، دون ان تعرفنا «باسمه» مادام الامر يتصل بوجود شخصية لها صلته بالله في تهيئة القائد العسكري، هذا فضلاً عن انها لم يكن طابع (الرسول) والامر نفسه فيما يتصل بالشخصيات التي تمثل «الوصياء» فيما لم تكن ضرورة لتعريفهم مثل: وصي سليمان الذي كان عنده علم من الكتاب. لكن عندما يتطلب الامر (تحديداً) مثل شخصية هارون، نجد ان البطل المذكور (يُعرف) باسمه ووظيفته أيضاً بينما لم يُعرف وصي سليمان لا بالاسم ولا بالوصاية لان الامر يتصل برسم شخصية تستطيع ان تملك «معلومات» أو «قدرات» لا يملكها حيناً حتى «الانبياء» لإفهامنا بأن «الطاعة» وليس «الموقع الاجتماعي» هي المعيار في السلوك. ان هارون كان لابد ان «يعرف» مثلاً مادام موسى اقل فصاحة منه: حيث يتطلب الموقف «كلاماً» هو الحجة على فرعون وقومه، وكذلك فيما يتصل بمهمته عند ذهاب موسى الى الجبل. والامر نفسه فيما يتصل برسل عيسى الى اصحاب القرية حيث أتهمهم النص ماداموا ليسوا انبياء لهم رسالاتهم، بل مبعوثين من قبلهم. وهكذا فيما يتصل بـ «مؤمن آل فرعون» حيث لاضرورة لتحديد اسمه مادام مجرد شخص يكتّم ايمانه ويظهره في مناخ يستدعي ذلك، وحيث ان هدف القصة هو ابراز مفهوم كل من التقية والاظهار وليس ابراز هذه الشخصية أو تلك.

بعامّة، ان كلاً من التحديد والابهام أو التعريف والتنكير له اهميته في ميدان رسم البطل في القصة لارتباطه بالمفاهيم التي يُستهدف التركيز عليها.

ولعل اهم اشكال الرسم للشخصيات، يتمثل في تقسيمها الى ماهو (رئيس) وماهو (ثانوي)، واعطاء كل منها دوراً خاصاً في تجسيد افكار القصة، وهذا ما نقف عنده طويلاً عبر نموذج قصصي هو:

قصة يوسف:

تجسّد هذه القصة - بوضوح - اهمية كل من البطل (الرئيس) و(الثانوي). والمقصود بالبطل (الرئيس) هو الذي تحوم عليه حوادث القصة ومواقفها بحيث لا يخلو دور منها. اما

«الثانوي» فهو الذي يمارس (دوراً) محدداً وتنتهي مهمته. والوظيفة الفنية للابطال الثانويين هي: إلقاء الضوء على الشخصية الرئيسة، أو التجسيد لفكرة محددة يستهدفها القاص، أو القاء الانارة على (الهدف العام) من القصة.

شخصية يوسف تجسد ظاهرة الصبر على الشدائد، والاختبار، واجتياز ذلك أو التعرف فيه في بعض المواقف، وملافاة ذلك، وتمكينها من الملك لهدف اصلاحي هو: انقاذ الجهور من المجاعة.

اما الأبطال الثانويون فقد لعب كل منهم دوراً مهماً في القصة.

شخصية «يعقوب» مثلاً، أبرزت واحداً من «الدوافع» هو: الابوة أو «البنوة»، كما ابرزت مفهوم (التفاضل) بين الابناء وانعكاس ذلك على سلوك الشخصية. وتتمثل عاطفة الأبوة في تحذيره يوسف من قصّ الحلم على اخوته، وفي ايصاء اخوته على المحافظة عليه من الذئب، وفي ايصائهم بالدخول من ابواب متفرقة، وفي عاطفته حيال الاخ الاصغر عند ذهاب الاخوة لطلب الطعام... وتتضخم هذه العاطفة بنحو تنعكس على استجابة يعقوب حيال يوسف بحيث ابضت عيناه من الحزن... أمثلة هذه العاطفة وتضخمها لها اهميتها الكبيرة في ميدان التربية وعلم النفس وانعكاساتها في السلوك. كما ان «التفاضل» بين الابناء له انعكاساته على الأطفال والراشدين، فها جسدت القصة كلّ هذه المفهومات بطريقة فنية متمعة كل الإمتاع. هذا الى ان كلاً من «الصبر» و«التوكل» على الله في دفع الشدائد كان افرازاً واضحاً لشخصية يعقوب، بحيث ترتب على ذلك عودة يوسف وارتداد الاب بصيراً.

اما اخوة يوسف فقد جسّدوا مفهوم (الغيرة) الناجمة من التفاضل، أو مفهوم (الجسد) الناجم منه، بحيث ترتب على ذلك ان يصوغوا مؤامرة ضخمة حيال يوسف على النحو المأساوي الذي سرده القصة. بيد ان مفهوم (التفاضل) المذكور قد لا يترك انعكاساته التي لا سبيل الى تعديلها، بل نستخلص من القصة ان «التفاضل» له جانب السلبي في صياغة السلوك، ولكن ليس على النحو الذي لا سبيل الى تعديله: حيث تاب الاخوة وأدركوا خطأ سلوكهم وعدّلوا سلوكهم في نهاية المطاف.

اما امرأة العزيز فقد جسدت احد الدوافع الملحة عند الآدميين: وبخاصة الأنثى، ونعني به «الدافع الجنسي»،... لكن القصة ابرزت في الآن ذاته امكانية السيطرة عليه والاستعانة بالله في ذلك. يقابله: عدم السيطرة في حالة انعدام الوعي العبادي لدى «الشخصية» (وهو ما طبع شخصية امرأة العزيز) فضلاً عن استتلائه التورط في صياغة (جرائم) ضخمة في حالة الإحباط، وبخاصة لدى (الانثى) التي تتحول الى «أفعى» بمجرد غضبها على الرجل: حيث لم تتورع من اتهام يوسف وسجنه. ولكن يظل السلوك قابلاً للتعديل، وهذا ما تحقق فعلاً من

خلال توبتها وإقرارها بنظافة يوسف.

«نسوة المدينة» بدورهن جسدن مفهوم «الغيرة» من النساء، حيث انطلقن من دافع «الحسد» و«الغيرة» في تشهيرهنّ بأمرأة العزيز، وليس بدافع من الفضيلة. ولذلك سرعان ما قطنن ايديهن عند مرور يوسف عليهن... وهذا كله فيما يتصل بتجسيد الافكار المطروحة في السورة... اما من حيث القاء الضوء على شخصية يوسف، وتأثير الابطال الثانويين في مسار الاحداث فأمر لا يحتاج الى توضيح ان لكل من الشخصيات المذكورة مساهمتها: فصاحب السجن كشفا عن المقدرة العلمية عند يوسف في تفسيره للاحلام، واخوته كشفت عن عنصر التسامح لديه، وامرأة العزيز كشفت عن نظافته، وهكذا...

اذن: الابطال الثانويون لعبوا ادواراً ضخمة في القصة من حيث تجسيدها لمختلف الافكار والمفاهيم المتصلة بتركيبه الانسان وسلوكه من جنس وحسد وغيرة وتسامح ونقاء وتعديل سلوك وتوكل على الله، وصبر على الشدائد الخ.

عنصر الحوار في القصة:

الحوار - كما نعرف جميعاً - هو: حديث البطل مع غيره، وحديثه مع نفسه. ومن البين ان هذا العنصر يحتمل حيوية القصة بأعلى درجاتها مادام «الكلام» مع الغير أو مع النفس هو المفصح عن دوافع الشخصية ورغباتها، عن صراعاتها وهذونها، بل ان «الكلام» قد يحسم مصير الفرد أو الجمهور أو الأمة. وبالرغم من ان (السرد) الذي يعني «قص» الاحداث والمواقف ونقلها الى الآخرين، بمقدوره ان يكشف عن اعماق الشخصية، إلا انه لا تتوفر فيه امكانيات الحوار، لجملة من الاسباب، منها: إن ترك الشخص يتحدث بنفسه يظل اشد حيوية من نقل كلامه. كما ان مآلديه من «افكار» لا يستطيع الملاحظ تعرقها ما لم يعلن الشخص ذلك بنفسه، فضلاً عن ان بعض «الاسرار» لا يمكن التحدث عنها حتى بلسان البطل، بل يظل متحدثاً بها مع نفسه وهذا ما يتطلبه احد شكلي الحوار ونعني «الحوار الداخلي». كما ان هناك «حالات» خاصة يستدعيها «التداعي الذهني» الذي ينتقل من خلالها الذهن من موضوع لآخر تربطه به علاقات «التشابه» أو علاقات لا شعورية يتداعى الذهن إليها دون ان ينتبه الشخص الى مغزى ذلك. ولذلك نجد ان القصة الحديثة تلجأ في كثير من نماذجها الى ترك البطل (يُداعي) بذهنه الى موضوعات لا علاقة ظاهرية بينها، فيما يستثمر القاص هذه الخصيصة لطرح مختلف «الافكار» التي يستهدفها.

المهم، ان «القصة القرآنية» تعتمد عنصر «الحوار» بأشكاله المتنوعة التي يستدعيها هذا الموقف أو ذاك: مع ملاحظة ان الفارق بين القصة الأرضية وقصص القرآن يتحدد بوضوح

من حيث معرفة «المبدع» بما في الصدور وامتناع ذلك عند القاص البشري: الأمر الذي يجعل لعنصر «السرد» في كشفه عن الأعماق نفس (الفاعلية) الموجودة في «الحوار». بيد أن القصة القرآنية - على الرغم من ذلك - تدع البطل يتحدث مع غيره، أو مع نفسه: بغية توفير عنصر «الاقناع» من جانب، وتحقيق المتعة الفنية التي يتطلبها شكل القصة من جانب آخر. وسلفاً، ينبغي أن نوضح بأن «الحوار» القرآني يتخذ كما قلنا اشكالاً متنوعة، بعضها متوفر في القصة الأرضية وبعضها الآخر غير متوفر فيها. فهناك الحوار الخارجي متمثلاً في محادثة الشخص مع آخر أو مع مجموعة، وهناك الحوار الجمعي المهم، وهناك الحوار المحدد، فضلاً عن (حوار خاص مع الله)، وحوار مع (النفس)، وبمجرد «تفكير» يأخذ سمة الحوار، فضلاً عن (الحوار) مع الأجناس غير البشرية... الخ... المهم، أن «الموقف» هو الذي يحدد نمط «الحوار» الذي تستخدمه القصة القرآنية. ونبدأ بالحديث عن:

الحوار الداخلي:

قلنا، ان هناك حالات تتطلب من البطل أن يتحدث فيها مع نفسه، وهذا الحديث قد يكون مجرد «تفكير» أو حديثاً بالفعل لكنه موجه الى الداخل، ولكل منها - كما هو واضح - متطلباته النفسية. ولنأخذ نموذجاً على ذلك:

قصة الابرا:

هذه القصة التي تنقلها سورة (الدهر) تتحدث عن «بيئة الجنة» وهي تمثل نموذجاً لقصص البيئة التي سنتحدث عنها لاحقاً. لكن يعيننا منها هذا الحوار المسبوق بالسرد: (ان الابرا يرشون من كأس كان مزاجها كافوراً عينا يشرب بها عباد الله يفجرونها تفجيراً يوفون بالنذر ويخافون يوماً كان شره مستطيراً ويطعمون الطعام على حبه مسكيناً ويتيمماً وأسيراً انما نطعمكم لوجه الله لا نريد منكم جزاءً ولا شكوراً انا نخاف من ربنا يوماً عبوساً قظيراً. فوقاهم الله شر ذلك اليوم... الخ)... القصة تتحدث عن «الجنة» وموقع (الابرا) فيها،... وبطريقة فنية في التعامل مع الزمن تنتقل من بيئة «الجنة» الى بيئة «الدنيا»، فتنقل عن الابطال بانهم كانوا يوفون بالنذر ويخافون الحساب ويطعمون الطعام لوجه الله. ثم تقطع القصة عنصر «السرد» وتدع الابطال بانفسهم يتحدثون عن حقيقة سلوكهم الذي استحقوا عليه الموقع المذكور من الجنة، وهام الابطال (يفكرون) بهذا النحو:

(انما نطعمكم لوجه الله لا نريد منكم جزاءً ولا شكوراً انا نخاف من ربنا يوماً عبوساً قظيراً)... ان هؤلاء الابطال عندما قدموا طعامهم الى الفقراء لم يقولوا لهم: انما نطعمكم

لوجه الله... الخ، كما أنهم لم يتحدثوا بذلك فيما بينهم، بل لم يصوغوا ذلك (كلاماً خفياً) مع انفسهم، بل كان ذلك مجرد (تفكير) يحبونه داخل انفسهم، اي انه كان «نواياً» لا اكثر، بحيث يُشبه تقديمك مساعدةً لاحد الاشخاص وانت منفعلٌ بحالته الاقتصادية دون ان ينطق لسانك بكلمة ودون ان توجه كلاماً خفياً الى اعماقك، انه يشبه الحبقبة التي يقررها بعض علماء النفس من ان «التفكير» هو «كلام غير منطوق»، اي انك عندما تفكر في شيء ما، انما (تتكلم) دون ان تستخدم اجهزة النطق... ويمكننا ان نطلق عليه اسم «الحوار التفكيرى» أو «الحوار الذهني». واهمية مثل هذا الحوار في القصة المذكورة تتمثل في لفتها الانتباه الى ضرورة ان يتم العمل لوجه الله. ولكي تجسد القصة هذا الهدف اتجهت الى ابراز ذلك من خلال «التفكير بالشيء» اي: بنوايا الشخصية التي لا مناص من ابرازها في (حروف مكتوبة) لكي يتعرفها القارئ ويفيد منها في تعديل سلوكه.

ان النمط المتقدم من «الحوار الداخلي» يشكّل مجرد «نوايا» في ذهن البطل. وهناك نمط من «الحوار الداخلي» يجسّد (كلاماً موجهاً الى داخل النفس)، وهذا مايمكن ملاحظته في قصة «صاحب الجنتين» الذي قال بعد ان أبّدت مزرعته (ويقول: يا ليتني لم اشرك برّي احداً) حيث قلب أكله وخاطب نفسه قائلاً: (يا ليتني... الخ) ومثله الكلام الذي وجهه «هابيل» الى نفسه عندما اراد ان يوارى أخاه، (قال: يا ويلتي اعجزت ان اكون مثل هذا الغراب... الخ).

ففي هذين النموذجين «كلام» خفي يوجهه الشخص الى نفسه، ولم يكن مجرد «تفكير» أو «نوايا» أو عمليات ذهنية أخرى.

الحوار المزدوج:

هناك نمط من الحوار الحيّ يتمثل في: التحوار مع الله، ومع الآخرين: في مسار واحد من العرض القصصي. واهمية هذا الحوار تتمثل في وقوفنا على طريقة البطل في أداء وظيفته التي أوكلتها السماء اليه بحيث يفيد القارئ منها في طريقة تعامله مع الآخرين عبر أداء مهمته العبادية. ووضح مثل لذلك هو:

قصة نوح:

في سورة نوح تبدأ القصة بهذا السرد أولاً: (انا ارسلنا نوحاً الى قومه ان انذر قومك من قبل ان يأتئهم عذاب أليم) بعد هذا السرد يبدأ «الحوار»: (قال: يا قوم اني لكم نذير مبين ان اعبدوا

الله واتقوه واطيعون يغفر... الخ) فهذا الحوار (خارجي) يوجه نوح من خلاله الكلام الى قومه. لكنه بعد ذلك يتجه نوح بكلامه الى الله «تعالى»: (قال: رب اني دعوت قومي ليلاً ونهاراً فلم يزدتهم دعائي إلا فراراً واني كلما... الخ) (ثم اني اعلنت لهم وأسررت لهم اسراراً فقلت: استغفروا... الخ) (وقالوا: لا تذرنا اهتكم) (وقال نوح: رب لا تذر على الارض...))... فالملاحظ هنا ان نوحاً ينقل الى الله كلامه مع قومه، والنص القرآني ينقل لنا كلام نوح مع الله. فنوح هنا (قاص) ينقل للسما قصصه مع قومه، والنص القرآني بدوره (قاص) يعرض لنا قصص نوح الذي قصه للسماء، وهكذا... اذن، نحن حيال هيكل من «الحوار» له تفرده وحيويته الفنية حيثما يدعنا - نحن القراء - نقف على طريقة نوح في اداء الرسالة ولبسائه نفسه: حيث يتحدث مباشرة عن ذلك: مع الله، لأن النص هو الذي ينقل (الكلام)...

الحوار الجمعي، والداخلي

هناك نمط من الحوار الذي تطبعه سمة «الجماعة» التي تتحدث فيما بينها، دون ان يصاحبه (رد)، اي: انه مجرد: «حديث» يتعاون المجموع في نقله داخل التجمع، لانه حديث مع الآخرين، وردة عليه، بل هو حوار احادي الجانب: كما لو كان هناك مجلس يتحدث فيه جماعة عن قضية معينة... وهذا النمط من الحوار له جماليته الفاتكة أيضاً من حيث كونه يجسد حيوية المجلس الذي يتحاور القوم فيه، اي: انه ينقل لنا صورة واقعية عن كلام قوم وكأن: القارئ حاضراً داخل مجلسهم يستمع الى وقائع هذا المجلس. وأوضح نموذج لهذا النمط في الحوار الحي هو:

قصة الجن:

في سورة الجن، تواجهنا قصة تعتمد «الحوار» الخالص شكلاً قصصياً لها دون ان يتخللها اي سرد عدا نهاية القصة، وهذا واحد من انماط البناء القصصي الذي يجسد الشكل الثالث منه، اي: القصة التي تعتمد الحوار وحده مقابل ماتعتمد السرد لوحده وماتعتمد كلاهما. المهم، ان القصة تبدأ بهذا النحو: (انا سمعنا قرآناً عجياً...) (وانه كان رجال من الانس يعوذون برجال من الجن فزادهم رهقاً، وانهم ظنوا - كما ظننتم - ان لن يبعث الله احداً، وانا لمسنا الساء فوجدناها ملئت حرساً شديداً وشهباً، وانا كنا نقعد منها مقاعد للسمع فمن يستمع الآن يجد له شهاباً رصداً، وانا لاندري اشرأرت بن في الأرض أم أراد بهم ربهم رشداً... الخ) .. ان هذا النمط من «الحوار» يبدو وكأن البطل هو نفسه «قاص» يسرد لنا (بضمير المتكلم) تفاصيل العمليات الفكرية التي يحياها... واهمية مثل هذا الحوار - كما قلنا - انها تضعنا وجهاً لوجه

امام وقائع المجلس الذي اجتمع فيه القوم. او انام فاصر بسرردنا فصد من خلال الحوار الداخلي لقد كشف هذا الحوار عن (احداث) و(مواقف) واجهها ابطال الجن فيما يتصل برسالة الاسلام بمصاحبها من تغيير في سنن الكون ومنها: عدم السماح بهذا العنصر (الجان) من الصعود الى السماء والاستماع الى الملائكة ومشاهدة الشهب بعد ان كانت لهم حرية التنقل قبل ذلك. ولا يخفى على القارئ اهمية مثل هذا الحوار الذي كشف عن وقائع خطيرة في الظاهرة الكونية، واستخلاصه اهمية الرسالة الاسلامية في هذا الصدد ليس من خلال تقرير علمي بل من خلال لغة فنية يحدثنا ابطال الجن بانفسهم عن الوقائع المذكورة. القارئ مدعو للمرة الجديدة ان يتابع حيوية مثل هذا الحوار الجماعي، واهميته في نقل الحقائق الخطيرة من خلال لغة ممتعة يحياها القارئ وكأنه واحد من الحاضرين.

الحوار المسرحي:

هناك نمط من «الحوار» القصصي المتميز بكونه «احادي الجانب» ايضاً، لكنه لا يتحدد في (مجلس) خاص يضم الأبطال، بل يتم في ساحات متعددة: كل ساحة منها تضم أبطالاً يتحاورون فيما بينهم أو يحاضر فيها أحد الأبطال أمام الجمهور. واهمية هذا الحوار تتمثل ايضاً في كونها تدع القارئ وكأنه (مُشاهد) يقف على تحركات الأبطال ويستمع الى مقرراتهم وخطاباتهم امام الجمهور. ووضح نموذج لهذا الحوار هو:

قصة مؤمن آل فرعون:

في هذه القصة التي سبق التلميح إليها، يتدخل بطل آل فرعون لإنقاذ موسى «ع» بعد أن اقترح فرعون قتله ويتقدم بنصائحه الى القوم لحملهم على الايمان بالله... لقد بدأت القصة بهذا النحو: (قال رجل مؤمن من آل فرعون يكتم ايمانه: أتقتلون رجلاً أن يقول ربي الله... يا قوم لكم الملك اليوم ظاهرين في الأرض، فن ينصرونا) (قال فرعون مأربكم إلا ما أرى...) (وقال الذي آمن يا قوم امن يا قوم امن يا قوم امن يا قوم اتبعون...) الخ.

فالملاحظ هنا ان القصة عرضت لنا مؤمن آل فرعون: وقد تكلم مرتين، وعرضت لنا فرعون: وقد تكلم مرتين ايضاً... إلا أن كلام كل منهما غير موجّه الى الآخر: بل إلى الجمهور، حيث لا نجد في بعض الفقرات (علاقة) بين كلامي كل منهما. ويمكننا ان نتصور الموقف على هذا النحو.

هناك قاعة أعدت لعقد اجتماع يحضره فرعون وهامان وكبار الموظفين وربما جماعة من

الجمهور أيضاً. مؤمن آل فرعون يحضر بدوره هذا الاجتماع بصفته احد كبار موظفي الدولة. فرعون يفتتح الاجتماع مقترحاً على الحاضرين قتل موسى «ع». ويتدخل هنا مؤمن آل فرعون مدلياً برأيه في هذا الصدد مشيراً إليهم بعدم قتله. لكن فرعون يقاطعه مبيناً ان الصواب هو قتل موسى. وهنا يعود المؤمن الى الكلام ثانية ولكنه يوجه كلامه الى الحاضرين مذكراً اياهم بمحادثات القرون الغابرة: ويكف عن الكلام. ويعود فرعون من جديد متحدثاً مع الحاضرين (لامع البطل) وكأنه يريد التعريض بشخصية المؤمن وتخطئته أو السخرية منه ونقل الحديث الى وجهة أخرى، فيخاطب وزيره هامان قائلاً (ابن لي صرحاً...). لكن المؤمن (وهو يدرك سخر الحاديث الذي شغل به فرعون اذهان الحاضرين) يقاطع كلامه قائلاً للقوم: (اتبعوني...) ثم يستمر في كلامه... ثم ينفض الاجتماع بعد ان يختم المؤمن كلامه بالحديث عن اليوم الآخر ويذكرهم بانهم سوف يندمون على ذلك... ان القاريء (من خلال الحوار المتقدم) يقف مثلما قلنا- وكأنه «مشاهد» على (مسرح) الاحداث، يتعرف وجوه الأبطال وجمهورهم ومعاراتهم وتعاملهم مع الأبطال الآخرين ومع الجمهور... الجمهور..

ومثلما قلنا فان هذا النمط من «الحوار المسرحي» له فاعليته الكبيرة في إمتاع القاريء وشده الى مشاهدة مسرح الأحداث مباشرة، كاشفاً بنفسه عقلية فرعون وحاشيته (بما يواكبها من سخر وسخرية) مقابل ما يلاحظه عند «مؤمن آل فرعون» من جذية وتحرق ومحبة للقوم عبر نصائحه وتحذيره.

الحوار الغيبي:

نقصد «بالحوار الغيبي»: التجاور مع (الله) تعالى، وهو يأخذ نمطين من الرسم، أحدهما بين الله والعبد من خلال (الطلب والاجابة)، والآخر «انفرادي»، وهو على نمطين أيضاً: فقد يكون «أمراً» من الله، أو يكون «دعاء» من العبد. ولكل من الانماط الثلاثة أهميتها الفنية في القصة.

من النمط الاول: الحوار التالي بين الله وموسى (في سورة طه):

قصة موسى:

(وماتلك بيمينك يا موسى؟ قال: هي عصاي اتوكأ عليها واهش بها على غنمي ولي فيها مآرب أخرى. قال: ألقها يا موسى فآلقها فاذا هي حية تسعى. قال: خذها ولا تخف سنعيدها سيرتها الاولى واضمم يدك الى جناحك تخرج بيضاء من غير سوء آية أخرى اذهب الى فرعون انه طغى.

قال: رب اشرح لي صدري ويسر لي أمري واحلل عقدة من لساني يفقهوا قولي واجعل لي وزيراً من اهلي هارون اخي اشدد به ازري... الخ) طبعياً كان من الممكن ان تتحدث القصة عن موسى «ع» على نحو السرد، كأن تقول: لقد اوحينا الى موسى بالذهاب الى فرعون، ومعه آيتا العصا واليد الخ... بيد ان «الحوار» هنا ينطوي على وظائف فنية في غاية الخطورة: ليس من حيث الامتاع الجمالي فحسب بل من حيث ابراز طريقة التعامل بين الله والعبد من جانب، وابراز مختلف الاستجابات البشرية التي لا يمكن ان نتعرف دقائقها إلا من خلال ملاحظتنا لتصرفات البطل نفسه. فثلاً، بالرغم من ان موسى «ع» يتحدث مع الله، إلا ان «الخوف» من الحية سيطر عليه. ترى هل تريد القصة ان تقول لنا: ان الخوف من «الأخطار الطبيعية» أمر في الصميم من تركيبة الآدميين؟ من المؤكد ان «الخوف» كذلك، ولكن هل يعني ذلك أيضاً ان الانفعال المذكور يبقى محتفظاً بفاعليته حتى لو تعامل صاحبه من الله؟ قد يكون ذلك ايضاً صحيحاً مادامت رواسب التجربة الطبيعية كامنة في الانسان. بيد انه من الممكن أيضاً ان نستخلص من ان مثل هذه «التجربة الانفعالية في الخوف» ستكون مركز انطلاق لازالة الخوف في وقائع لاحقة... ولكن حتى الوقائع اللاحقة اثبتت ان موسى «ع» قد خافه «الخوف» ولكن: ليس من مخاطر طبيعية بل من سيطرة كيد العدو وهذا ما فسرتة النصوص الواردة عن اهل البيت ع من انه لم يخف الامن أجل ما قلنا: لا تخف سعيدها سيرتها (الاولى) هذا النمط من «الخوف» أيضاً كشفه «الحوار» بنحو أوضح مشاعر موسى. وبالرغم من ان موسى لم يعلن عن خوفه بـ(كلام)، وان (السرد) هو الذي اوضح ذلك، بيد ان (الكلام) الموجه من «الله» الى موسى هو الذي تكفل بتوضيح العملية المذكورة، وهو نمط لا يقرر «الخوف» من خلال مجرد (السرد) بل من خلال طرف آخر من «الحوار» هو (الله) (تعالى) بحيث نستكشف من توجيه الكلام إليه إنفعاله المذكور... وهذا نمط آخر من وظائف الحوار الكاشف عن اعماق الشخصية من خلال طرف مُحاور آخر...

واياً كان فان هدفنا من تقديم هذا النمط من الحوار أن نوضح مستوياته المختلفة في الكشف عن اعماق الشخصية. فضلاً عن ان امثلة (الخوف) المتقدم تظل في تصورنا- منطلقاً لتجارب لاحقة تتكرر ايضاً، حيث نلاحظ في قسم آخر من القصة ذاتها مايلي: (وما عجلك عن قومك يا موسى قال: هم اولاء على أثري وعجلت اليك رب لترضى) فهذا التعجل بدوره نمط من (الخوف): ولكن من الله: من حيث تعطشه لرضى الله.

إذن ثلاثة انماط من «الخوف» كشفها «الحوار» الحي في هذه القصة الطويلة الممتعة ذات الفصول المتعددة: بعضها يتصل بمخاطر طبيعية، والآخر بكيد العدو، والثالث بالخوف

من الله... إلّا انها جميعاً (عُوتِبَ) عليها موسى «ع»، وهذه الانماط من التعرف على ظاهرة (الخوف) ليست أمراً سهلاً بقدر ماتتطلب تركيزاً من القارئ لمعرفة ما اذا كانت امثلة الخوف المتقدم أمراً طبيعياً لاغبار عليه: كل ما في الامر أن القضية تتطلب (تدخلاً) من الله في دفع البطل الى الأمام. وهذا من نحو من يحرص على رضى الله ويتألم من مشاهدته لمفارقات الآدميين، بيد أن الله يقول له: لا تهلك نفسك أسمى على الظالمين، بمعنى ان الشخصية صدرت عن سلوك طبيعي، وإن الله يوجهه الى ممارسة تحرك آخر لان السلوك (خطأ) في طبيعته. والفارق كبير بين التصورين. على اية حال، ان «الحوار» تكفل بابرار أمثلة هذه الاستجابات التي لحظناها عند موسى وامكان افادتنا من التعرف عليها في صياغة سلوكنا العبادي. والأهم من ذلك ان «الحوار» مع «الله» (وليس الحوار بين الآدميين انفسهم) هو الذي تكفل بتحديد الظواهر التي وقفنا عليها، بصفة ان: التحوار مع «الله» يحسم الأمور ويقطع على القارئ أي تشكيل في استكناه حقائق الأمور.

واما القسم الآخر من «الحوار» بنمطيه: الانفرادي الذي يوجهه الله الى العبد، أو العبد في توجهه نحو الله... هذا القسم من الحوار تتطلب مواقف معينة لا حاجة فيها الى (تبادل) الكلام بقدر ما يتطلب الموقف إجابة الطلب أو توجيه الأمر، وهذا مثل قصة ذي النون في طلبه من الله تخليصه من الغم: (فنادى في الظلمات أن لا إله إلا أنت سبحانك اني كنت من الظالمين فاستجبنا له) حيث اكتفى النص بـ (السرد - وهو استجبنا) بدلاً من مخاطبة ذي النون... وهذا فيما يتصل بتوجه العبد الى الله، اما فيما يتصل بالأمر من الله الى العبد فناله قصة ابراهيم مع ولده في قضية الذبح، حيث وجهه الله «الكلام» الى ابراهيم: [وناديه ان يا ابراهيم قد صدقت الرؤيا...] حيث تمت الحكاية دون ان تتطلب (جواباً) من ابراهيم. وواضح ان ذا النون طلب من الله تخليصه من الغم، فيما لا حاجة الى توجيه الرد عليه بقدر ما يتحقق الأمر في «الاستجابة» ولذلك تكفل السرد بهذا الأمر «فاستجبنا»، كما ان ابراهيم «ع» عندما طلب منه الله ان يكف عن الذبح، امتثل الأمر دون ان تكون ثمة حاجة الى الكلام.

إذن: في «الحوار الغيبي» بأشكاله الثلاثة لحظنا المسوغات الفنية لصياغتها بذلك النحو الذي يميّز عن اشكال الحوار الاخرى التي وقفنا عليها سابقاً. وهناك شكل «حواري» يتصل بهذا الجانب وهو:

الحوار الملائكي:

وهذا يتم بين طرف ملائكي وطرف آدمي مثل: محاورة الملائكة لزكريّا: (فنادته

الملائكة... ان الله يبشرك بيحيى مصدقاً ومثل محاورتهم مع مريم: (واذ قالت الملائكة: يا مريم ان الله اصطفاك وطهرك، واصطفاك على نساء العالمين)... وواضح ان (الملك) مجرد «رسول» بين الله والشخصية، بيد ان «الجواب» يجيء مع (الله) وليس مع الملك، ولذلك هتف زكريا «ع»: (ربّ ائني يكون لي غلام وقد بلغني الكبر) وهتفت مريم «ع»: (ربّ: ائني يكون لي ولد...).

وقديتم حوار مباشر مع رسل السماء مثل محاورتهم مع ابراهيم حيال تبشيريه بوليد، ومهمتهم بالنسبة لقوم لوط: (اذ دخلوا عليه فقبّلوا: سلاماً. قال: انا منكم وجلون قالوا: لا توجل انا نبشرك بغلام عليم)، ومحاورتهم للوط «ع»: (قال: انكم قوم منكرون قالوا: بل جئناك بما كانوا فيه يمترون)...

وهناك حوار مع عضوية اخرى مثل: الطائر والنمل فيما يتصل بقصة سليمان: كما نعرف ذلك جميعاً. واخيراً هناك :

الحوار المؤلف:

ونعني به: الحوار الخارجي بين الأبطال، فيما لا حاجة الى الوقوف عنده مادام الغالب من النصوص قائماً على الشكل المذكور: حيث وقفنا على نماذج منه في قصص طالوت و ابراهيم وموسى وغيرها: لحظنا من خلالها (وسائر اشكال الحوار أيضاً) مساهمة الحوار في تطوير الأحداث وإنارة الأبطال بما يصاحبه من حيوية وإمتاع تجعلان القارئ على تشويق اشد في تلقّيه للنص من حيث وقوفه مباشرة على تحركاتهم في القصة.

قصص البيئة:

نقصد بقصص «البيئة» ذلك النمط من القصص التي يطنى فيها عنصر (البيئة) بالقياس الى عناصر الابطال والحوادث والمواقف. وأهمية هذا الفرز بين العنصر الغالب على القصة تتمثل في اسهام كل عنصر في تحقيق (استجابة) محدّدة لدى القارئ بحيث تسحب على ذهنه إنطباعاً مركزاً يفيد منه في تعديل السلوك .

وعنصر «البيئة» يجيء حيناً في رسم التجارب الدنيوية، وحيناً آخر ينتقل الى الحياة الآخرة: القبر، الموقف، النار، الجنة. ومثاله من البيئة الدنيوية قصة صاحب الجنيتين التي وقفنا عليها، وقصة اصحاب المزرعة التي أبيدت غداة حلفت اصحابها على ان يقطعوا اثمارها دون أن يصلوا ذلك بمشيئة الله (وردت الأقصوصة في سورة القلم). وواضح انّ هاتين

الاقصوصتين تحومان على (بيئة جغرافية). وهناك قصص تحوم على بيئات اخرى مثل قصص داود وسليمان وذي القرنين في رسمها لبيئات (صناعية) تتصل بالحديد والتايل والسد ونحوها.

المهم، انّ رسم امثلة هذه البيئات -فضلاً عن إمتاعها الجمالي المتصل بالدافع الى الاستطلاع -تظل ذات هدف فكري يصل بين (نعم) الله والشكر عليها، وضرورة استثمارها في العمل العبادي.

اما رسم (البيئات الاخروية) فإنّ استثمار دلالاتها يظل في الصميم من اهتمامات القارئ التي سيفيد منها في تعديل سلوكه ومتابعة «الأحسن من العمل». وبحسن بنا ان نختّم هذا الحقل المتصل بالعنصر القصصي القرآني، بنموذج من قصص «البيشة» المتمثلة في «الجنة»، وهي: قصة «الجنان الاربع» التي وردت في سورة «الرحمان».

في هذه القصة سرّد يصف اربع جنّات على نحو مزدوج، أي: جنتين لبطل، وجنتين لآخر. تقول القصة:

(ولن خاف مقام ربّه جنتان... ذواتا افنان... فيها عينان تجريان... فيها من كل فاكهة زوجان... متكئين على فرش بطائنها من استبرق وجنىّ الجنتين دان... فهن قاصرات الطرف لم يطمثهنّ انس قبلهم ولا جان... كائنات الياقوت والمرجان... هل جزاء الاحسان إلاّ الاحسان) وتقول القصة عن الجنتين الاخرين:

(ومن دونها جنتان... مدهامتان... فيها عينان نضّاختان... فيها فاكهة ونخل ورمان... فهن خيرات حسان... حور مقصورات في الخيام... لم يطمثهنّ انس قبلهم ولا جان... متكئين على رفرف خضر وعبقري حسان...)

السؤال هو: هل ان كلاً من الجنتين رئيسة بطبقة واحدة من الابطال، ام رئيسة لطبقتين: عليا ودنيا؟ الذي نميل إليه هو: انّ كلا منها مرسوم على نحو التفاضل. وأهمية هذا السؤال والاجابة عليه له انعكاساته على اهمية الوظيفة العبادية للانسان وانسحابها على (الموقع) الذي يحتله (مؤمنون) من طبقة عليا، و(مؤمنون) اقل درجة من الاولى.

انّ «الهيكل الفني» للقصة، يساعدنا على فهم (الهيكل الفكري) لها. لقد قالت القصة عن الجنتين الاوليين: (ولن خاف مقام ربه جنتان)، هذه البداية القصصية تؤشر الى ان «الخوف» الذي يعني: عدم الوقوع في المعصية هو الذي يسمّ أبطال الجنتين المذكورتين، في حين لم ترد السمة المتقدمة في رسم الجنتين الادنى منها. كما ان نهاية الرسم الذي طبع هاتين الجنتين، وسمّ ابطالها «بالاحسان» ومجازاته بمثله: (هل جزاء الاحسان إلاّ الاحسان).

و«الاحسان» - كما نعرف - لا يأخذ دلالة اللغوية إلا مع افتراض أعلى درجات التقوى... وهذا فيما يتصل بداية القصة ونهايتها.

اما فيما يتصل بالرسم البيئي لكل من (الموقعين)، فان (الفارق) بينهما سيوضح تماماً بان (الموقع) الاول للطبقة العليا، و(الموقع) الآخر للأدنى منها.

ان العناصر المشتركة في الموقعين هي: الزرع، الماء، الفاكهة، الفرش، الحور. فيما يتصل بالزرع يلاحظ ان الموقع الاول: (ذواتا افنان) والاخر (مدهامتان) طبيعي، ان مرأى الأغصان وهي متدلية بالقياس الى مرأى الشجر وهو مكثف أو ذو خضرة شديدة اشد إمتاعاً من كثافة الزرع: مضافاً الى ان الأغصان تقترب بمشاهد الثمر، وبتفريعاته التي قد تغطي مساحة كبيرة من الموقع (تغوص) عن الكثافة النوعية أو الكمية التي يتميز بها الموقع الأدنى... هذا فيما يتصل بعنصر «الزرع»، وأما ما يتصل بعنصر الماء، فالموقع الاول فيه (عينان تجريان) والاخر (عينان نضاختان) وقد يبدو لاول وهلة ان العين النضاختا اي (الفؤارة) اشد إمتاعاً من العين الجارية، بيد ان التأمل الدقيق يدلنا على الضد من ذلك، فالعين الفائرة تأخذ شكلاً (رتيباً) من حيث حركة المياه صعوداً ونزولاً، في حين تتجه العين الجارية الى تفرعات مختلفة في حركتها، هذا فضلاً عن الظواهر (النفعية) التي تصاحب العين الجارية من حيث تيسير تناول منه: شرباً أو غسلاً أو ركوباً.

العنصر الثالث من البيئة القصصية هو: الفاكهة. فالموقع الاول فيه: (من كل فاكهة زوجان) والاخر فيه (فاكهة ونخل ورمان). ان النخل والرمان - كما تقول النصوص المفسرة - يشكّلان - بالنسبة الى عصر نزول النص - افضل الفواكه، بمعنى ان القصة تريد ان تقول لنا: ان في الموقع الأدنى جميع الفواكه بما فيها افضلها: النخل والرمان. لكننا حين نتجه الى (الموقع العلوي) نجد أنه ينطوي على ذلك ايضاً ولكن بإضافة اخرى هي «زوجية» الفواكه مثل: العنب الرطب واليابس لا النوع الواحد منها.

العنصر الرابع هو: الفرش في الموقع (العلوي) نجد الابطال: (متكئين على فرش بطائنها من استبرق وجنى الجنتين دان) في حين نجد ابطال الموقع «الأدنى»: (متكئين على رفرف خضر وعبقري حسان). ان (الترف) الذي يصاحب جلسة الأبطال العلويين يظل من التنوع الى الدرجة التي جعلت فرشهم ذات (بطانة) و(ظهارة) من نمط خاص. فالبطانة من (استبرق)، حرير، ديباج... اما (الظهارة) فقد سكّتها النص عنها، لسبب (فتي) هو: ترك القاريء يستخلص بنفسه نوع الظواهر التي أزيّنت بها الفرش. مضافاً لذلك: ثمة سمة (فتية) اخرى يستخلصها القاريء عن مدى الترف الذي ينعم به الابطال من حيث: النعومة والرقّة والامتع حين تستند ظهورهم على كتلة من الديباج: من حيث بطائنته. امامتكا الادنين

درجة منهم فهو: «الرُفُوف» الذي قد يكون قاشاً أو شيئاً آخر موسوم بطابع (الاحضرار)، و«العبقري» الذي قد يكون بدوره فراشاً خلعت القصة عليه طابع (الحسن)... والفارق بينهما (اي: الموقعين) من الوضوح بـمكان كبير. والملاحظ (من الزاوية الفنية في رسم البيئتين) ان الاوصاف التي خلعت على الفرش لدى الأبطال الادنيين هو «المتعة الخارجية» حيث ان الرُفُوف (خضر اللون) والعبقري «حسان» الأشكال، أي ان المشاهد يلحظ (اشكالاً) حسنة واللواناً خضراء) وليس حيال بطائنها من وسائل واقشة: كونها حريراً أو شيئاً آخر مثلاً... ومن الواضح (فتياً) ان رسم الفرش من داخله يكشف عن مظهره الخارجي، فحين يكون الداخل من (استبرق) فان (خارجُه) سيكون مصحوباً بترف أشد. اما حين يكتفي النص برسم (المظهر الخارجي) فان ذلك لا يكشف بالضرورة عن تماثله للمظهر الداخلي... هنا نلفت الانتباه الى خصيصة فنية جديدة في رسم هذا العنصر (الفرش). فالملاحظ ان القصة القرآنية من حيث (عمارتها) جعلت لكل عنصر من عناصر الجنة مكاناً خاصاً به دون ان تُداخل بينها: في حين نلاحظ أن (اضافة) جديدة - رسمها القصة لابطال الموقع العلوي وهو «جنّ الجنّتين دان»، فهذه السمة كان من المفروض (فنياً) ان ترسم مع العنصر الاول (الزراع)، فلماذا رسمته في مكان يتصل بالفرش؟؟ الجواب (من الزاوية الفنية) هو: ان القصة في صدد رسم امتياز جديد للابطال العلويين من حيث جلوسهم ومستوياته المترفة التي تصل بين جلوسهم وتناولهم للفاكهة. ان هؤلاء الابطال، تظل ثمار الجنة على مقربة من افواههم (متكئين على فرش بطائنها من استبرق وجنّ الجنّتين دان» في حين انّ ابطال الدرجة الادنى منهم، لا يطبعهم مثل هذا «الترف» الذي تساوق فيه امتياز فرشهم مع طريقة تناولهم للفاكهة بحيث لا يكتفون انفسهم ادنى حركة (من فرشهم المذكورة) لتناول الطعام، بل تتدلى الفواكه عليهم وهم على وسائلهم... إذن، ادركنا المبنى الهندسي الفائق في (تقطيع) القصة لشريحة تتصل بعنصر «الزراع»، ونقلها الى عنصر يتصل بـ(الفرش). العنصر الأخير من البيئة التي رسمت كلاً من موقعي الابطال: الأعلى والادنى درجة يتصل بـ(الحور) فيما ورد رسم يتصل بكونهن مثل (الياقوت والمرجان) للابطال العلويين فيما لم يرد ذلك في الرسم المتصل بالابطال الأدنى درجة...

ان اهمية السرد القصصي لموقعي الجنة اللذين وقفنا عندهما ليس هو مجرد الهيكل القصصي الذي لحظنا عمارته الفنية وطريقة التوزيع الهندسي لعناصرهما البيئية، بل يتجاوز الى ذلك التلاحم العضوي بين (موقعي) الجنة وافادتنا - نحن القراء - من الهيكل القصصي المذكور من ذلك في تعديلنا لظواهر السلوك. فادنى تأمل لموقعي الجنة وملاحظة مستويات (الترف) التي رسمتها القصة يُداعي باذهاننا الى الموازنة بين (الإشباع) في الحياة

الآخرة في أعلى درجاته التي لا يمكن تحديدها بما يتطلبه - مقابل ذلك - من (التنازل عن الاشباع) في الحياة الدنيا... الاشباع هناك (في الجنة) يتناسب طردياً مع (التنازل) عنه هنا (في الدنيا)، وهو أمرٌ حددته البداية القصصية حينما استهلّت العرض الفني لبئية الآخرة بهذا النحو: (ولن خاف مقام ربه جنتان) فيا قلنا: ان «الخوف» يعني: عدم الوقوع في المعصية، وهو أمرٌ يتطلب (التنازل) عن «الذات» بمختلف حاجاتها النفسية والحيوية.

٣ - العنصر الصوري

«الصورة» تعدّ أبرز العناصر التي تشكل مفهوم (الفن) وتفصله عن لغة (العلم)، على نحو ما تحدثنا مفصلاً في الحقل الاول من هذا الكتاب، حيث أوضحنا بأن وظيفتها تتمثل في أحداث علاقة جديدة بين الاشياء لتعميق الدلالة الفكرية التي يُستهدف توصيلها الى المتلقي.

ان ما ينبغي تأكيده هنا، ان نجاح الصورة يتوقف على توفر عنصرين فيها هما: الالفة والطرافة، ويُقصد بالالفة أن تكون الصورة في أطرافها أو أحدها من الظواهر التي نخبرها في الحياة اليومية مثل (الجراد المنتشر) في الصورة القرآنية القائلة عن انبعاث البشر في اليوم الآخر (يخرجون من الاجداث كأنهم جراد منتشر) فانتشار الجراد من الظواهر التي نخبرها حسيّاً ولا نحتاج الى أعمال الفكر في تشخيصها. وأما المقصود من (الطرافة): أن تحيي الصورة في تركيبها العامة ذات جدة لا أن تكون (مبتذلة) في الاستخدام. فالجراد المنتشر بالرغم من كونه (مألوفاً) في خبراتنا اليومية (وهو أحد طرفي الصورة) فان المركب النهائي لهذا الطرف (وهو انتشار الجراد) وللطرف الآخر (وهو: انبعاث الاجساد) يتميز بكونه (طريفاً) لا ابتذال فيه من حيث الاستخدام الفني له. والامر نفسه في صور من نحو: (كأنهم أعجاز نخل منقعر) (ان هم كالانعام) (كأنهم خشب مسندة) (كأمثال اللؤلؤ المكنون) (أحب أحدكم أن يأكل لحم أخيه ميتاً) (على قلوب أفاها) الخ.. فالنخل، والخشب، واللؤلؤ واللحم والاقفال والانعام: تظل من الظواهر التي نألّفها جميعاً، كما انها - في الآن ذاته - تكتسب طابع (الطرافة أو الجدة) في المركب النهائي لها.

المهم، ان النص القرآني يتميز بهاتين سمتين في تركيب الصورة بالنحو الذي أشرنا اليه.

والآن: اذا أخذنا بنظر الاعتبار ان الصورة الفنية تقوم على عنصرين أو طرفين ينتج من تفاعلها مركب جديد، وكون ذلك يحكمه طابعا الالفة والطرافة: حينئذ تثار أمامنا (أداة)

التفاعل أو الاداة التي تقوم بعملية ربط بين طرفي الصورة ، وهي أداة سبق التحدث عنها في الحقل الاول من هذا الكتاب : حيث اشرنا الى ان ما يُطلق عليه اسم (التشبيه — في المصطلح البلاغي) يُعدّ التجسيد الواضح لمثل هذه الاداة ، كما أشرنا الى ان الاداة المذكورة قد نحذف في صور بلاغية أخرى مثل : الاستعارة والرمز ونحوهما... .. بيد ان المهم هو: أن نشطر الصورة الى نمطين — في الاستخدام القرآني لها — أحدهما ما يعتمد (أداة) المقارنة أو التفاعل بين طرفي الصورة ، والآخر لا يعتمد ذلك . والمهم أيضاً أن تقرّر بأن السياق أو الموقف هو الذي يحدّد مشروعية أحد نمطي الاستخدام^(١) .

في تصورنا ان التعبير عن العمليات النفسية يتطلب حذف (الاداة) ، في حين يتطلب التعبير عما هو حتمي أو حركي : وجود الاداة .

اننا نواجه عشرات الصور القرآنية ذات البعد النفسي من نحو (وجوه يومئذ ناعمة) (وجوه يومئذ مسفرة) ، فالموقف من جانب ، وكونه مصحوباً بعملية نفسية من جانب آخر: يفرض أمثلة هذه الصور التي حذفت فيها أداة المقارنة ، أنّ نظرة الوجه أو نوعيته انعكاس لفرح الاعماق حالة تسلّمه درجة الفوز برضا الله تعالى .. كما ان صوراً من نحو (انا نخاف من ربنا يوماً عبوساً قمطريراً) ونحو (يخافون يوماً تتقلب فيه القلوب والابصار) .. كان من الممكن مثلاً أن تصاغ الصورة الاولى بهذا النحو (يوماً كالوجه العابس) بدلاً من حذف أداة المقارنة ، لكن بما ان هول الموقف يحفر في عصب المشاهد آثاراً بالغة الشدة حينئذ فان انعكاسها في (عبوس الوجه) يظل مرتبطاً بتجربته النفسية ذاتها دون الحاجة الى تذكيره بها من خلال المقارنة بوجه عابس ، فالعبوس وحده كاف بتذكيره بالشدة النفسية التي يخبرها بسهولة .. وهذا على العكس مثلاً من الصورة المقترنة بأداة من نحو (أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء) فهذه الاستجابة تتصل بهول الموقف الاخروي أيضاً ، إلا ان النصر مادام مستهدفاً لفت النظر الى (العمل) الذي يصدر عن الكافر وليس (الخبرة النفسية) التي يصدر عنها ، حينئذ فان التوصل بأداة التشبيه تفرض مشروعيتها لكي يتبين بوضوح أن عمل الكافر يشبه (في نتائجه التي يتسلمها أخروياً) تطلع الظمآن الى ماء يتناوله ولكنه يجده سراباً .. لذلك في المرحلة التالية لهذا التشبيه نجيء بالاستجابة المؤلمة التي يجيها الكافر مطبوعة بسمة العملية النفسية التي نحتاج الى رصدنا من خلال الاداة ، وهذا من نحو (وجوه يومئذ غبرة ترهقها فترة) ومثل عبوس اليوم الآخر .

هنا ، بعد أن لحظنا غط الاستخدام القرآني للصورة من حيث أطرافها وأدواتها تتجه الى مستويات تركيب ينشطر أساساً الى نمطين رئيسيين هما : الصورة المفردة والصورة المكثفة .

الصورة المفردة : تستقل بذاتها على نحو منفرد مثل (يأكلون كما تأكل الانعام) (شاربون شرب الهيم) (أم على قلوب أفاها) الخ حيث تُصاغ بنحوٍ فرادي دون أن تنضم اليها صور أخرى ، وهو ما يطبع :

الصورة المكثفة : حيث تتألف من صور متعددة تشكل بمجموعها صورة كلية مثل (كمشكاة فيها مصباح ، المصباح في زجاجة ، الزجاجة كأنها كوكب دري .. الخ) فهناك مجموعة من الصور (المفردة) تتساند فيما بينها لتؤلف صورة موحدة كبيرة تنتظمها جميعاً ..

المهم ، ان الاستخدام القرآني لهذين النمطين يفرضهما (السياق) الفني أيضاً .. فالنص القرآني حينما يستهدف لفت النظر الى ظاهرة سريعة في سياق ظواهر أخرى : يقتنص حينئذٍ صورة مفردة مثل (أفلا يتدبرون القرآن أم على قلوب أفاها) (الفصوة) (الاقفال) — وهي مفردة — فرضها سياق سريع هو تدبر القرآن ، .. إلا أن النص القرآني حينما يعتزم لفت النظر الى الظاهرة الكونية بعامة وما ينبغي أن يواكبها من إمعان الفكر وما يترتب على ذلك من (الايمان) مثلاً ، عندئذٍ فان عدم التدبر للظاهرة الكونية في مستوياتها المشار اليها ، تطلب صياغة صور متعددة تتناسب مع تعدد المستويات المذكورة .. لذلك نجد على سبيل المثال ان النص القرآني يتقدم بحشد من الصور المتتابعة ذات الطابع (المركب) في حديثه عن سلوك الكافرين مثل (ظلمات في بحر لحي ، يغشاه موج ، من فوقه موج ، من فوقه سحاب ، ظلمات بعضها فوق بعض ، اذا أخرج يده لم يكدها) فالصور هنا تتتابع لتؤلف صورة موحدة ذات طابع كلي يتناسب مع سلوك الكافر وهو يحيا التيه والخطب والانغلاق الفكري حيث عَقَب النص على السلوك المشار اليه (ومن لم يجعل الله له نوراً فما له من نور) .. طبيعياً ، ان سحب النور عن الشخص لا بد أن يقتاده الى أن يحيا الظلام بكل مستوياته بحيث لا يصدر عن عمل إلاّ ويكتنفه الضلال والخطب والتيه ، وهو أمرٌ يتطلب صياغة صورة شاملة تضم تحت أجنحتها صوراً جزئية متنوعة تتناسب مع تنوع الظلمات التي يحياها الكافر ..

وأياً كان فان النمط الآخر من الصورة (أي المركبة) تأخذ أشكالاً متنوعة من التركيب تتعدد وفق السياق الفني الذي يتطلب ذلك ..

ونقف عند كل غلط منها :

الصورة المفردة : المفصلة وهي صياغة صورة مفردة لكنها تتضمن سمتين فصاعداً مثل (يخرجون من الاجداث كأنهم جراد منتشر) ، فقد تضمنت هذه الصورة المفردة سمتين هما الجراد أولاً وكون ذلك منتشراً ثانياً . وأهمية هذا النمط من الصورة تتمثل في رصد أكبر عدد من عناصر الاشتراك بين طرفي الصورة (الخروج من الاجداث) و (انتشار الجراد) ، فهذه الصورة تتضمن جملة من العناصر المشتركة بين الانبعاث والجراد ، فهناك أولاً عنصر (الانبعاث) : حيث « يخرج » كل طرف منهما من موقع ، وهناك ثانياً عملية الانتشار حيث يبدأ كل طرف « بالتحرك » من الموقع المذكور ، وهناك ثالثاً عنصر (العشوائية) حيث تطبع حركتهما مرحلة غير محدودة الاتجاه ، وهناك رابعاً عنصر (التراكم) حيث ان سقوط الجراد لا يأخذ موقعه المنتظم في الحركة ، وهناك خامساً عنصر (الفرع) الذي يرافق العملية ، وهناك سادساً « مجهولية » المصير الذي ينتظر المرحلة الخ .. ان تعدد عناصر الاشتراك بين طرفي الصورة يفسر لنا ضرورة تعدد سماتها ضمن صورة مفردة : لان عملية الخروج من الاجداث تتم بنحو فجائي سريع لا يتطلب إلا صياغة صورة (مفردة) ، لكن بما ان الانبعاث السريع يقتزن بجملة من المظاهر حينئذ فان تعدد السمات تبعاً لتعدد المظاهر يفسر لنا كون هذه الصورة المفردة تقتزن بأكثر من سمة .

الصورة المكثفة : وهي الصورة المركبة من صور جزئية تتكتف في عرض واحد من الرصد للظاهرة مثل صورة (أو كصيب من السماء فيه ظلمات ورعد وبرق يجعلون أصابعهم في آذانهم) ، فالصيّب والظلمات والرعد والبرق صور جزئية تتلاقى في عرض واحد تشكل صورة شاملة للتيه الذي يحياه المنحرفون ، حيث جاءت الصورة في سياق الحديث عن المنافقين وكونهم صماً بكماً عمياً وهي سمات تتلاقى فيما بينها لدى سلوك المنحرفين فيما تفسر لنا سر (التكتيف) الذي يطبع هذا النمط من التركيب الصوري .

الصورة البيانية : يتميز هذا النمط من التركيب الصوري بكشف الدلالات التي صيغت الصورة من أجلها بحيث تتكفل الصورة بتوضيح منحنيات الظاهرة المشار إليها من خلال قيام الصور الجزئية بعملية الكشف ، مثل الصورة التي تزواج بين قساوة اليهود والحجارة (فهي كالحجارة أو أشد قسوة : وان من الحجارة لما يتفجر منه الانهار ، وان منها لما يشقق فيخرج منها الماء ، وان منها .. الخ ..) فالصور الجزئية من نحو تفجير الانهار وتشقق الماء والخوف من الله تعالى .. تقوم بمهمة فنية هي : تبين وتوضيح حجم القساوة التي تفوق حتى الحجر ، طالما نجد من الحجر ما يتفجر منه النهر ، وما يشقق منه الماء ، وما يخاف من الله تعالى ..

اما المسوّغ الفني لهذا النمط من تركيب الصور فيتمثل في كون الظاهرة المبحوث فيها ذات بُعد نفسي من المتعدّر على القارىء أن يتمثل ويعي ويخبر مستوياتها إلاّ من خلال الصور التوضيحية ، فالقساوة قد تكون ذات حجم عادي وقد تكون ذات حجم كبير ، إلاّ أن الشخصية اليهودية ما دامت متميزة طوال التاريخ بسمة عدوانية لا تضارعها عدوانية الافراد أو المجتمعات الاخرى : بخاصة ان سورة البقرة قد توفرت على قصص مختلف أنماط السلوك العدواني لدى اليهود من نحو نبذهم للعهد وقتلهم الانبياء وكفرانهم بنعم الله تعالى ، وقدراتهم المتكررة ، فيما يشكّل مثل هذا السلوك حجماً متميزاً من قساوة القلب لا تضارعه قساوة أخرى ، ومن ثم يتطلّب ابراز مثل هذه الظاهرة صوراً بيانية توضّح وتحدد مستويات القساوة المشار اليها .

الصورة التفرعية : يتميز هذا النمط من التركيب الصوري ، بكون الصور الجزئية منتسبة الى صورة رئيسية تتفرع عنها صور جزئية تأخذ طابع التفرع : كل صورة تتفرع عن سابقتها أيضاً ، وهذا من نحو (كزرع أخرج شطأه ، فأزره ، فاستغلظ ، فاستوى على سوقه ..) ونحو (كمثّل حبة أنبتت سبع سنابل ، في كل سنبلة مائة حبة .. الخ) ونحو (كمشكاة فيها مصباح ، المصباح في زجاجة ، الزجاجة كأنها كوكب دري .. الخ) فالصورة الاولى تتضمن صوراً جزئية رئيسية هي (الزرع) ثم يتفرع عنها صورة جزئية هي (الشطأ) ، ثم شدّه ، ثم تقويته ، ثم استواؤه .. كما ان الصورة الثانية تتضمن صورة جزئية رئيسية هي (الحبة) ثم تتفرع عنها صورة (السنابل السبع) ، ثم تتفرع عن السنابل السبع صورة (مائة حبة) في كل سنبلة .. الخ ..

والامر نفسه بالنسبة الى الصورة الثالثة : حيث تتضمن صورة جزئية رئيسية هي (المشكاة) ، وتتفرع عنها صورة (المصباح) في داخلها ، ثم تتفرع عن المصباح صورة (الزجاجة) التي تكتنفه الخ ..

أما المسوّغ الفني للصور التفرعية فتتمثل في طبيعة الظاهرة المبحوث عنها حيث تتميز هذه الظاهرة (وهي : الانفاق مثلاً) بكونها قائمة أساساً على (النماء) الذي يترتب على الانفاق ، فالمنفق تتنامى أمواله على نحو تنامي الزرع ، وحينئذ فان عملية (تفرع) الصور بعضها عن الآخر تتجانس مع (تفرع) الزرع كما هو واضح . والامر نفسه بالنسبة الى المؤمنين أو أصحاب محمد (ص) حيث كانوا في بداية أمرهم ضعفاء قليلين ثم من خلال تضامنهم وتشدّدهم على الكفار أصبحوا أقوياء (محمد رسول الله والذين معه أشداء على الكفار رحماء بينهم) تماماً كما هو طابع الزرع الذي يبدأ ضعيفاً ثم يأخذ في النمو والاستواء

والقوة في نهاية المطاف . وأما صورة (المشكاة) فتكتسب نفس الطابع « التفريعي » لكن من خلال تصوّر آخر هو : ان الصورة تتحدث عن (النور) (الله نور السماوات والارض ..) حيث يترتب على التعامل مع (النور) : معطيات مختلفة يتفرع أحدها عن الآخر ، فالإيمان يقود الى الطاعة ، والطاعة تقود الى المعطيات دنيوياً ، وهذه تقود الى المعطيات أخروياً ، وهكذا .. ان المشكاة والمصباح والزجاجة وسائل لتمرير النور وإشاعته : حيث يتدفق النور من المصباح ، ثم ينفذ من الزجاجة ، ثم ينتشر من خلال المشكاة في الخارج .. فإذا أخذنا بنظر الاعتبار ان (النور) هو : مطلق الخير ومنها : معطيات الله تعالى ، حينئذ فان كل معطي يقود الى معطي آخر أو ينفذ الى معطي آخر ، وهكذا ..

إذاً : الصورة التفريعية تأخذ مسوغاتها فنياً وفق الطبيعة التي تنطوي عليها الظاهرة المبحوث عنها بالنحو الذي لحظناه .

الصورة المتداخلة : هذا النمط من التركيب الصوري - يتميز بطابع خاص له أثارته ودهشته الفنية الملحوظة ، حيث يعتمد التركيب الصوري على تركيب مثله في صياغة الصورة بحيث تصبح الصورة (ازدواجية) في تركيبها ، وهذا من نحو قوله (لا تبطلوا صدقاتكم بالمن والاذى : كالذي ينفق ماله رياء الناس ولا يؤمن بالله واليوم الآخر ، فمثله كمثل صفوان عليه تراب فأصابه وابل فتركه صلداً لا يقدرون على شيء) .

فالطرف الآخر من الصورة التي تتركب من ظاهرتين هما : الصدقة المشفوعة بالمن ، ثم : الانفاق على نحو الرياء ، هذا الطرف الآخر (أي : المشبه به في المثال المتقدم) يعتمد بدوره على طرف آخر (أي مشبه به آخر) في تركيب الصورة وهو (فمثله كمثل صفوان الخ) بحيث يكون الطرف الآخر (ازدواجي) التركيب . فالمألوف في تركيب أية صورة أن يكون موضع المقارنة نفسه موضع مقارنة أخرى أيضاً ، فهذا من الدهشة الفنية بمكان ، وهو ما نلاحظه في الصورة المركبة المشار إليها .. فالآية المذكورة تقول : لا تبطل الانفاق بالمن كما يبطل المرائي انفاقه بالرياء ، ثم تقول : ان المن والرياء يشبه الحجر الاملس الذي يعلوه التراب فيصيبه المطر فيجعله صلداً قد أزيح التراب عنه حيث لا يمكن إعادة التراب اليه بعد الراحة ..

هذا يعني ان (التشبيه) قد اعتمد على (تشبيه) مثله في صياغة الظاهرة وهو أمر — كما قلنا — ملفت للنظر بما ينطوي عليه هذا التركيب من دهشة وطرافة وإثارة فنية بالغة الدلالة .

والمسوغ الفني لهذا النمط من التركيب عائد الى طبيعة السياق الذي ترد الصورة من

خلاله ، فالصورة وردت في سياق مقطع كبير خصص للحديث عن الانفاق ومستوياته عبر آيات تحوم على هذا الجانب ، مركزة على أن يكون الانفاق في سبيل الله فحسب دون أن تشوبه أية رائحة من الذات ، حتى انها قررت بأن عدم الانفاق مصحوباً بالكلام الحسن أفضل من الانفاق مصحوباً بالمن والاذى : حيثذ فان مثل هذا الموقف يستدعي الركون ليس الى تركيب صوري يقارن بين المن والرياء فحسب بل الى تركيب يزاوج بين المن والرياء من جانب وبين عملية الحجر الذي أصابه وابل من جانب آخر : حيث تتأدى جملة من الوظائف الفنية من خلال مثل هذا التركيب ، منها : ان الرياء وهو أشد الممارسات مفارقة وبطلاناً للعمل حينما يُقارن بالانفاق المصحوب بالمن إنما يعمق من قباعة المتلقي بخطورة هذه المفارقة : بصفة ان المقارنة أو تشبيه الشيء بآخر إنما يتم من خلال كون الشيء الآخر أكثر مفارقة أو مماثلاً له ، ولذلك ما ان أتم التركيب الاول هذه الصياغة المفصحة عن خطورة الانفاق المصحوب بالمن ، حتى أردفها بصياغة صورة تضع كلا منهما (أي الانفاق المصحوب بالمن ، والرياء) في عرض أو صعيد مماثل حينما قارنت بينهما وبين الحجر الاملس الذي يعلوه تراب فأصابه وابل فتركه صليداً ..

إذاً أمكننا أن ندرك أهمية الصورة الازدواجية أو المتداخلة من حيث المسوغ الفني لها وتمييزها عن التراكيب الصورية الاخرى التي تقدم الحديث عنها .

الصورة التمثيلية : ويقصد بها : الصورة المركبة القائمة على حكاية ذات طابع قصصي واقعي أو مفترض ، لا تتجاوز نطاق البطل الواحد أو الحادثة المفردة العابرة .. وهذا من نحو الصورة التالية التي تفترض حادثة وبطلاً بهذا النحو (أيود أحدكم أن تكون له جنة من نخيل وأعنان تجري من تحتها الانهار، له فيها من كل الثمرات ، وأصابه الكبر ، وله ذرية ضعفاء ، فأصابها اعصار فيه نار، فاحترقت ..) هذه الصورة وردت في سياق الحديث عن الانفاق .. وبدلاً من أن تتصدر الطرف الآخر أداة تشبيه أو تمثيل : بدلاً من ذلك جاءت (الحكاية) مباشرة تشكل الطرف المشار اليه . الحكاية من الوضوح بمكان .. انها (تفترض) وجود بطل يمتلك مزرعة من نخيل وأعنان .. ذات أنهار جارية .. ذات ثمرات من جميع الانواع .. وأصاب البطل الكبر .. وهو ذو ذرية ضعفاء .. فجأة يكتسح المزرعة اعصار فيه نار، فتحترق المزرعة .

من البين ان هذه الحادثة التمثيلية يسمها طابع (الحكاية) أو الاقصوصة بما ينتظمها من بطل رئيس (صاحب المزرعة) وأبطال ثانويون (الذرية) ، .. وبما ينتظمها من وجود (حادثة) (الاعصار) ، وبيئة (المزرعة) ، وبما تواكبها من أداة الصياغة القصصية مثل

عنصر (المفاجأة) وعملية احتراق (المزرعة) .. وهذا يعني ان عنصر المقارنة (تشبيهاً أو استعارة أو رمزاً أو مطلق الصورة الفنية) قد اعتمد (الحكاية أو الاقصوصة) بدلاً من أداة التشبيه أو الاستعارة أو الرمز الخ ..

طبيعياً ثمة مسوّج فني لان تصاغ الصورة (حكاية) بدلاً من مجرد التركيب لظواهر عامة ، فضلاً عن جمالية هذا النمط من التركيب الصوري الذي يعتمد الحكاية عنصر مقارنة أو مزاجية ، نجد ان الاقصوصة أو الحكاية لها وظيفتها المتميزة في التعبير عن الظاهرة المبحوث عنها . فسواء أكان الهدف منها هو إبراز الندم الذي يصدر عن المرثي مثلاً أو المنغمس في متاع الحياة أو غيرهما ، فإن المهم هو إبراز المفهوم المشار اليه أي (الندم) ، طالما نعرف بأن من الندم ما ينحصر في اتباعات غير ضرورية ومنه ما يتلافى متلاً ، إلا أنّ من الظواهر ما لا يحتمل الندم عليها بل يظل التمزق والانسحاق والانشطار النفسي يلاحق الشخص مثل الحكاية التي افترضتها الصورة الفنية التي نحن في صدها ، ان المزرعة هي المصدر الوحيد للشخص المشار اليه ، يتوقف عليها تأمين جميع حاجاته الرئيسية مثل الطعام والملبس والسكن وحاجاته الثانوية في مختلف مستوياتها .. ومن الممكن ان يعوّض الشخص عن ذلك في حالة كونه شاباً أو كهلاً بمقدوره أن يلتبس مصدراً آخر للرزق ، كما يمكن لذريته — لو كانوا كباراً — أن يتولوا نفقته ونفقتهم .. إلا أنه وقد كبر دون أن يستطيع عمل شيء ما ، كما انه مسؤول عن ذرية ضعفاء : حينئذ فان تأمين حاجته من جانب وحاجة الذرية من جانب آخر : يظل أمراً لا يمكن تلافيه مما يستتلي وقوعه في صراع وتمزق لا حدود لهما طالما لا يسعفه التحسر أو الندم على ما أصاب مزرعته من الاحتراق .. إذا سرد مثل هذه (الحكاية) أو الاقصوصة ينطوي على مهمة فنية في غاية الخطورة حينما تصاغ في تركيب صوري يستهدف لفت النظر الى الندم والحسرات التي تلحق الشخصية في اليوم الآخر عندما يجد أنّ الامتاع الدنيوي الذي غرق فيه قد انحسر تماماً : حيث لا ينفعه الندم على ما فاتته من التقصير العبادي .. ومن الواضح ان تعميق مثل هذا المفهوم من الممكن أن يتم وفق صورة تركيبية بنحو الصور السابقة ، إلا أن العنصر القصصي بصفته أشد اثاراً من غيره بما يتضمن من عناصر حيوية (ابطال ، حوادث ، بيئات) بما يواكبها من تحليل وتعقيب ، وبما تنتظمها من عناصر تشويق مختلفة : حينئذ تشد المتلقي الى الحكاية أكثر من غيرها : بخاصة اذا أخذنا بنظر الاعتبار ان صياغة هذه الصورة التمثيلية جاءت عقب صورة حققت هدفها الفني ، صورة (الحجر الذي أصابه وابل) فيما تحدثنا مفصلاً عنها ، كما انها جاءت في صياغة تساؤل يستهدف تأكيد الحقيقة المشار اليها (أيود أحدكم أن تكون له جنة .. الخ ؟) .

كل أولئك يشكل مسوغاً لأن تصاغ الصورة بنحوها (التمثيلي) ، نحققه بذلك : عنصر التنوع في التركيب الصوري من جانب تحقيقاً لمزيد من الامتاع الفني ، مضافاً الى ان العنصر القصصي ذاته ينطوي على امتاع آخر: ثم : عنصر التعميق لهدف خطير هو: حمل الشخصية على تعديل سلوكها قبل أن يمتنع عليها ذلك : علماً بأن نفس هذه الصورة تتضمن الهدف المشار اليه .

العنصر الايقاعي

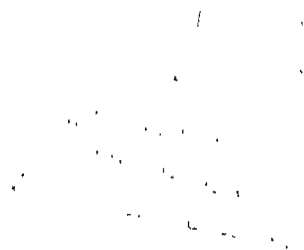
في عرضنا للعنصر البنائي والقصصي والصوري ، نكون قد ألممنا — عابراً — بمجمل السمات الفنية للنص القرآني الكريم .

وحين نتجه الى العنصر الايقاعي ، نجده ملحوظاً بشكل لافت لا يكاد يجبهه أحد من الفراء في هذا الصدد . فالسور جميعاً — عدا النادر — لا تخلو من عنصر (القرار) أو « القافية » التي تنتهي اليها الآية ، مع ملاحظة ان البعض من السور (تتوحد) قوافيها ، والغالبية « تتنوع » في ذلك . وفيما يتصل بالبعد الثاني من عناصر الايقاع وهو « التجانس » بين أصوات العبارة المتنوعة ، فهذا ما لا تكاد أية سورة تخلو منه ، حتى انك لو قرأت سورة « الملك » مثلاً لوجدت ان حروف (س ، ص ، ز) بصفتها تنتسب الى أصل صوتي واحد تلاحق عبارة السورة حتى نهايتها بخاصة (س — ص) مثل : أحسن ، سبع ، سماوات ، البصر-، البصر ، السماء ، بمصاييح ، السعير ، المصير ، سمعوا ، سألهم ، زيتنا ، نزل ، نسمع ، السعير ، حاصباً ، فستعلمون ، صافات ، يسكهن ، بصير ، ينصركم ، يرزقكم ، أمسك ، رزقه ، تميز ، سوياً ، صراط ، مستقيم ، السمع ، الابصار ، زلفه ، سيث ، فستعلمون ، أصبح ..

ان هذه المفردات التي شكّلت نسبة تقريبية (٢٠ ٪) من عدد كلمات السورة بأجمعها تمثل نموذجاً لـ (التجانس) الصوتي في العبارة القرآنية الكريمة ، وحتى لو فصلنا أحد حروفها وهو (س) لوجدناه يمثل نسبة تقريبية هي (١٢ ٪) .

وهذا كله من حيث صلة الصوت بمجموع السورة . أما صلته بفقرة ، أو آية ، أو قرار فأمر من الوضوح بمكان ملحوظ . فلو وقفنا عند نفس السورة لوجدنا مثلاً هذه الفقرة (ولقد زينا السماء الدنيا بمصاييح) ، للحننا التجانس الصوتي في حروف «السين والصاد والزاي» في «زينا السماء بمصاييح» ، وهكذا في فقرة (فسحقاً لأصحاب السعير) ومثلهما (البصر خاسئاً وهو حسير) ومثلهما (سوياً على صراط مستقيم) ومثلها (السماء أن يرسل عليكم

حاصباً فستعلمون) ومثلها (يرزقكم ان أمسك رزقه) ، فحتى مع افتراض ان نسبة الصوت الى مجموع السورة قد ينسحب على سور كثيرة أخرى ، حينئذ فان تجانس حتى فقرة واحدة يعدّ افصاحاً عن جمالية العبارة المذكورة . ففي السورة ذاتها مجموعة من الفقرات المتجانسة (صوتياً من حروف أخرى مثل (اعتدنا لهم عذاب السعير) حيث يجيء الحرف (ع) هو العنصر المُجانس بين الاصوات ، انه من الممكن حالة قيام أحد الباحثين برصد هذا الجانب لسور القرآن الكريم ، أن يكتشف أسراراً صوتية بالغة المدى ، ليس في حدود السمة الجمالية فحسب ، بل : السمة الاعجازية أيضاً^(١) ، كما أنّ رصد العلاقة بين الدلالة والايقاع : أي بين معنى العبارة وحروفها ، يساهم في اكتشاف سمات جمالية بالغة الدهشة . بيد ان تناول هذه الجوانب يتطلب وقتاً قد لا تتوفر عليه في صعيد التناول المُجمل للفن القرآني الكريم .



(١) نهضت إحدى الدراسات برصد أوائل السور مثل (ص) أو (ق) وسواهما وعلاقتها بمجموعة أصوات السورة وملاحظة الانفراد بين افتتاحيتها ونسبتها الغالبة على سائر الحروف في السورة . ومعلوم ان مثل هذه الدراسة تعزّز الاتجاه المؤكد الذاهب الى عدم « التحريف » في القرآن الكريم

الخطبة ...

الخطبة شكل فني يعتمد الإثارة العاطفية عنصراً في صياغته. وبالرغم من أن العمل الفني بعامه يظل متميزاً عن التعبير العلمي بخلو هذا الأخير من العنصر العاطفي وتجسده في العمل الأول، إلا أن النِسَبَ العاطفية تحتفظ بتفاوت ملحوظ من شكل لآخر: ففي حين تكاد القصيدة الغنائية مثلاً تتمحور للعنصر العاطفي، نجد أن العنصر المذكور تزول نِسَبُهُ في الأشكال الشعرية الأخرى، ويكاد يختفي في العمل القصصي في بعض أشكاله ويطغى في أشكال أخرى، وهكذا.

وفيما يتصل بالخطبة، فإن العنصر العاطفي يظل طابعاً ملازماً لهذا النمط من الفن، نظراً لطبيعة (الموقف) الذي يستدعيه.

ومن الحقائق المألوفة في حقل «الاجتماع» أن (الجمع) يكتسب سمة جماعية يفقد من خلالها كل فرد سمته الشخصية ليندمج في المجموع. وعملية الاندماج المذكورة تقوم أساساً على «عاطفية شديدة». ويحدد علماء الاجتماع ثلاث سمات هذا الجمع هي: الانبها، الإيحاء، العدوى، وكل من السمات المذكورة تقوم على الأساس الانفعالي الذي أشرنا إليه. ومعلوم أن (الخطبة) هي التي تضطلع بمخاطبة هذا (الجمع) فيما تستثمر هذه السمات لترير أفكارها التي تستهدف إيصالها للجمع، ومن ثم تستطيع الخطبة أن تكسب «الجمع» بنحو لا يستطيع الأشكال الفنية الأخرى أن تحققه.

المهم، مادام العنصر «الانفعالي» هو السمة المميزة لفن الخطبة، حينئذ فإن السمة المذكورة ستحدد أيضاً بناء الخطبة وسائر عناصر الشكل الذي تقوم عليه. وبالرغم من أن (الأساس الانفعالي) الذي تقوم عليه «الخطبة» تتطلب مجرد انتفاء «المواقف» وطريقة طرحها، إلا أن الأدوات الفنية من إيقاع وصورة، ستساهم دون شك في تصعيد الموقف الانفعالي أيضاً.

من هنا تجيء الخطبة ماثلة لسائر اجناس الأدب الانشائي من حيث توفر العناصر الأساسية الأربعة للفن وهي: الصوت والصورة والبناء والطرافة. مع ذلك، فإن «السمة الانفعالية» لا تعدّ في كلّ الحالات أمراً ضرورياً في الخطبة: بخاصة فيما يتصل «بالفن التشريعي» الذي لا يلجأ في الغالب الى الاستثارة العاطفية إلا في نطاق محدد يلتزم مع الجدّة والرصانة اللتين تميّز بهما الشخصية الاسلامية. حتى في نطاق تجارب الأرض لا يمكننا - في السواق - أن نقرّ الاتجاه الأدبي الذاهب إلى ضرورة طغيان العنصر الانفعالي في الخطبة، مادامنا نلاحظ نماذج كثيرة من أدب الخطبة تحتفظ بالموضوعية أو لا أقل بالنضج الانفعالي قبال الهياج العاطفي الذي لا يلتزم مع سوية الشخصية. هذا الى ان كثيراً من المواقف لا تتطلب انفعالات حادة بقدر ماتتطلب طرح الظاهرة بنحو منطقي هادئ: كما لو كان الموقف يتصل بطرح مفهومات فلسفية عن الكون والمجتمع والانسان مثلاً.

أخيراً، ينبغي ألا نرسم حدوداً فاصلة بين ما أُلِفّه الأدب الموروث من (الخطبة) وبين ما أُلِفّه في حياتنا المعاصرة من شكل نصطلح عليه بـ(الكلمة). فكلتاها - أي الخطبة والكلمة - تخضعان لنفس المعايير التي يستلزمها (موقف جمعي) مستعد للاستماع إلى معرفة حقيقة من حقائق الحياة الاجتماعية في تطّلبها تغييراً اجتماعياً.

على أية حال، يعنينا من العرض المتقدم لفن الخطبة أو الكلمة، أن نتّجه الى (الأدب التشريعي) في هذا الصدد لملاحظة القيم الفنية والفكرية التي تنطوي عليها نماذج الفن المذكور.

وسلفاً، سنأخذ بنظر الاعتبار أنّ الأسس الانفعالية من جانب وإبقاء التخوم الفاصلة بين الخطبة والكلمة، سوف لن تبقى موضع عناية كبيرة في النموذج الذي نختاره، فضلاً عن اننا لا نحرص على عرض النماذج بكاملها: اما لعدم وصول البعض من الخطب إلينا كاملةً أو ان الاكتفاء ببعض من أقسامها كافٍ في التعرف على قيم الخطبة فنياً وفكرياً.

نموذج (١)

من خطبة للإمام عليّ «ع»، يقول فيها بعد حمد الله «تَع» والصلاة على نبيّه «ص»: «أوصيكم عباد الله بتقوى الله الذي ضَرَبَ الأمثال، ووقت لكم الآجال، وألبسكم

الرياش، وأرفع لكم المعاش، وأحاطكم بالإحصاء، وأرصد لكم الجزاء، وآتركم بالنعم السوابغ والرفد الروافع، وأنذركم بالحجج البوالغ وأحصاكم عدداً، ووظف لكم مُدداً في قرار خبرة ودار عبرة أنتم مختبرون فيها ومحاسبون عليها، فإن الدنيا رنق مشرّها رنق مشرّعها، يُونق منظرها ويُوبقُ مخبرها، غرور حائل وظلّ زائل وسناد مائل، حتى إذا انس نافرها واطمأن ناكرها قصبت بأرجلها وقنصت بأحبلها واقصدت بأسهمها، واعلقت المرء ارهاقُ المنيّة قائدة له الى ضنك المضجع ووحشة المرجع الخ]... ثم تتجه الخطبة أو الكلمة إلى ظاهرة النشور حيث ينتهي بذلك : القسم ويعيننا من هذا النموذج أن نعرض عابراً إلى قيمها الفنية أولاً، حيث نلاحظ (القيم الصوتية) متمثلة في ما أسميناه بـ (القرار الإيقاعي)، ثم (التجانس) ثم (التوازي). فالخطبة في غالبيتها ذات قرارات متنوعة (رياش، معاش - سوابغ، بوالغ - حائل، زائل، مائل - إلخ) أمّا عنصر (التوازي) فيحتل مساحة ضخمة من النصّ تكاد تتكافأ مع مساحة (القرارات) ذاتها. ولنقر أمثلاً:

مختبرون فيها - محاسبون عليها

رنق مشرّها - رنق مشرّعها

يُونق منظرها - يوبقُ مخبرها

قصبت بأرجلها - قنصت بأحبلها الخ، حيث أنّ كلّ (قرار) مسبوقةً بجملة متوازية مع الاخرى: كما هو واضح.

أخيراً: «التجانس» الصوتي بين مختلف أنماط العبارة، حتى أنّ (الجملة المتوازية) أيضاً تخضع للتجانس بين أصواتها مثل (يُونق، يوبق - قصت، قنصت)، مضافاً إلى التجانس الذي يتجاوزها ليشمل فقرات لاحقة مثل الفقرات الثلاث:

(فمصت بأرجلها وقنصت بأحبلها واقصدت بأسهمها) حيث يلاحظ المتذوق إيقاعاً بالغ المدى في تجانس الأصوات الثلاثة (ص)، مضافاً إلى الصوت (س) في الفقرة الأخيرة، فيما تتجانس مع (ص) وانتسابها مع حرف (الزاي) إلى مجموعة صوتية واحدة: كما هو واضح.

ونتجه إلى عنصر (الصورة) فنجدها محتشدة في المقطع الخاص بالحياة الدنيا. ولانحتاج إلى أدنى تأمل لنندرك السرّ النفسي وراء الارتكان إلى العنصر الصوري في هذا المقطع، متمثلاً في الحرص على تعريفها تماماً فيما يجيء العنصر الصوري معتمداً ومجلياً ومبلوراً مفهوم الحياة الدنيا، وفيما تتركز عندها وظيفتنا الخلافية فضلاً عما يتوقف عليها مصير الحياة

الأبدية.

والمهم، ان العنصر الصوري يتلاحق في هذا المقطع الذي استشهدنا ببعض نماذجه المتصلة برنق المشرب وردغ المشرع وقص الأرجل وقنص الأحبل الخ... فلووقفنا -على سبيل المثال- على الصورتين الأخيرتين (قص الأرجل وقنص الأحبل)، لحظنا أنّهما تنتسبان إلى خبرات مألوفة يومياً لكنها متسمة بالطرافة في الوقت ذاته وهما سمتا الصورة الناجحة فنياً، أي: قدرتها على الاستشارة. فقمص الأرجل هو «رفعها وطرحها معاً» وقنص الأحبل هو «الاصطياد بجبالها»، وهذا يعني ان الصورتين تريدان أن تقولاً لنا: ان الموت هو النهاية للحياة التي صورتها الخطبة قبل هذه الفقرات، إلّا ان هذا القول تمّ من خلال صورتين، اولاهما: تجسّد عنصر (المباغثة) التي ترفع الأرجل وتضعها فجأة لينتهي كل شيء، والثانية: تجسّد عنصر (المخادعة) التي تصطاد ضحيتها بشباكها.

اذن: كلّ من (المباغثة) و(المخادعة)، وهما - كما نعرف جميعاً - من أبرز مظاهر (الحرب)، وانجح وسائلها في احراز النصر، يظلان من سمات (الحياة الدنيا) في حربها مع الكائن الآدمي... من هنا ينبغي ان ينتبه القارئ إلى أهمية هذا العنصر (الصوري) في الخطبة بالرغم ممّا يبدو للمتأمل العابر بساطة هذه الصور وألفتها في الحياة اليومية، إلّا أنّ هذه البساطة أو الألفة كانت من العمق والاصطفاء والغنى والتنوّع إلى الدرجة التي جسّدت من خلالها أبرز ما يمكن استخدامه في الممارسات العسكرية التي تفصح عن (العداء المُستحكم) بين طرفي الحرب. ولانعتقد ان ثمة صورة أخرى يمكنها أن تكشف لنا طبيعة المظهر الدنيوي في «عاربته» للآدميين واستخفاء ذلك عليهم، بمثل الصورة المتقدمة، بالرغم من بساطة الصورة والفتها في الحياة اليومية وهي حركة الفرس المذكورة. وهذا هو مايفصل بين (فن تشريعي) لا يصدر عن بشر عادي، وبين (فن وضعي) لا يمكنه ان يحقق كل اطراف الصورة الناجحة بالنحو الذي لحظناه.

اقا فيما يتصل بالعنصر الرابع من أدوات الفن ونعني به (البناء)، فلايمكننا ان نتحدث عنه مادامنا قد اخترنا قسماً من الخطبة: علماً بان أهمية البناء الهندسي للنص لا يمكن ان يتضح إلّا بالوقوف على النص بأكمله. لكن مع ذلك يمكننا ان نتعرف بوضوح على (نمو) مقاطع هذا القسم الصغير الذي اقتطعناه من الخطبة حيث لحظنا كيف انها ابتدأت بتعريف الوظيفة الخلافية لنا وانتقالها الى رسم معالم (الحياة الدنيا) ثم انتقالها إلى حدث (الموت)، وانتقالها بعد ذلك إلى الحياة (الآخرة)، حيث أخذت كلاً من التسلسل الزمن و

النفسي بنظر الاعتبار، وهو أمر له أهميته الكبيرة في عملية الاستجابة الفنية للنص.
الآن، بعد ان لحظنا عناصر: الايقاع والصورة والطرافة والبناء، يتعين علينا ان نتجه الى (مهما الفكرية) وعناصرها «الانفعالية»: بالنسبة للقارئ والمستمع وليس بالنسبة الى صاحب الخطبة بطبيعة الحال. اما قيمها الفكرية فنوضح بمكان لحظناه من خلال العرض السريع لأفكار الخطبة الحاثمة على التعريف بطبيعة الحياة الدنيا، وموقعنا العبادي منها. وأما قيمها العاطفية، فقد لحظنا ان هذا العنصر قد صيغ بطريقة رصينة لاجمال للتهريج الانفعالي فيها، بل ان (المنطق) المتزج باثارة عاطفية هادئة هو السمة المحككة للخطبة.

ولتأبعنا سائر أجزاء الخطبة، للحظنا ان هذا العنصر يتصاعد حيناً ويتراخى حيناً آخر تبعاً للموقف النفسي الذي نستجيب له حيال هذه الظاهرة أو تلك. فثلاً نجد ان (التصاعد) بالعاطفة يأخذ مساره حين نواجه هذه التحذيرات:

[فاتقوا تقيّة من سمع فخشع، واقترب فاعترف، ووجل فعمل، وحاذر فبادر، وايقن فأحسن، وعبر فاعتبر، وحذر فازدجر، وأجاب فأجاب] بغض النظر عن الجمال الايقاعي لهذه الفقرات التي احتفظت كلّ واحدة منها بـ (قرارين متصلين) مثل: سمع فخشع، اقترب فاعترف، وجل فعمل الخ... بغض النظر عن هذا الايقاع الذي احتلّ له صياغة خاصة في هذا القسم من الخطبة وأهميته (التنوع) في اشكال الايقاع من مقطع لآخر،... بغض النظر عن هذا كله نجد ان الايقاع بشكله المتقدم ساهم في (التصاعد) بالموقف العاطفي للمستمع والقارئ، حيث جاء توالي الفقرات وتوالي تجانسها بالشكل المتقدم متناسباً مع توالي (التحذيرات) التي تتصاعد بمشاعرنا إلى ان (ننفع) أكثر هذه التوصيات، وان نتحمس بنحو أشد في الافادة من التجارب، بحيث تصبح قُرص (التعديل) لسلوكنا أكثر ملائمة في هذا الموقف.

ثم يتصاعد الموقف (الانفعالي) بنا نحو درجة أعلى حيناً نواجه هذا التهديد:
[فهل ينتظر أهل بضاضة الشباب إلّا حواني الهرم، وأهل غصارة الصبّة إلّا نوازل السقم، وأهل مدة البقاء إلّا آونة الفناء: مع قرب الزيال وازوف الانتقال، وعزل القلق، وألم المضض... الخ]، أيضاً، بغض النظر عن العنصر (الصوري) الذي احتشد في هذا المقطع من الخطبة، بالقياس إلى العنصر (الايقاعي) الذي احتشد في سابقه،... بغض النظر عن هذا البناء الهندسي الذي يرسم حيناً في احد جوانب العمارة هيكلأً ايقاعياً،

وحيناً آخر في جانب ثانٍ منها يرسم صورياً، ويُناسق بين مختلف الجوانب... بغض النظر عن جمالية هذا المبنى الهندسي للخطبة، نجد أنّ «التصاعد» بالموقف الانفعالي يأخذ طابع الملحوظ من خلال نقلنا الى المواجهة المباشرة مع وقائع الحياة: فالهرم والسقم والقلاو وسواها تشكّل مظاهر يومية نأسى لها وننفعل بمشاهدتها لدى الآخرين أو لدى أنفس بالذات، فالشاب مثلاً حينما يواجه قريباً له قد احتوشه الهرم أو المرض الذي لاشفاء منه أ المرض الذي لايسمح بممارسة العمل العبادي المطلوب... مثل هذا الشاب (ينفعل بالضرورة، حيال مشاهدته أو تذكره بأمثلة هذه الوقائع التي يواجهها يومياً... إذن: التصاعد العاطفي بلغ درجة أعلى من سابقها في نطاق هذا الموقف الذي يتطلب مثل هذا التصاعد....

أخيراً، لوتابعنا تمام الخطبة المذكورة، لأدهشنا ماتنطوي عليه من قيم فكرية وعاطفية مصوغة بطرائق هندسية متنوعة من المدّ أو التراخي العاطفين، فضلاً عن الصياغة الايقاعية والصورية التي لحظنا جانباً من تنوعها وتواسقها، وفضلاً عن (البناء) الضخم الذي (يوحد) بين مختلف افكار الخطبة وموضوعاتها، وهو أمرٌ تحيله إلى القارئ ليمارس بنفسه عملية كشف هذا النمط من الفنّ عند أهل البيت «ع».

الخطبة المتقدمة تمثّل نموذجاً من النصوص التي تُعنى بقيم الايقاع والصورة، مصحوبة بدرجات متفاوتة من ملاحظة البعد «الانفعالي» عند المتلقي تبعاً للموقف ومتطلباته. قبال ذلك، نلاحظ نماذج أخرى من الخطب التي لا تُعنى بقيم الايقاع والصورة بقدر ما تُعنى بملاحظة الاستجابة الانفعالية عند المتلقي، أو لا تُعنى بهذه السمة الأخيرة بقدر ما تُعنى بالعنصر الايقاعي والصوري، أو لا تُعنى بها جميعاً بقدر ما تحرص على إيصال حقيقة من الحقائق العبادية الى الجمهور، معوضة عن القيم الصورية وغيرها بقيم الحديث المباشر مع الجمع: لكن وفق انتقاء للعبارة المشيرة، المتوازية هندسياً، المتعاقبة سريعاً، المنتقاة أصواتاً: مع سهولة وإشراق وتمكّن وليونة لفظية.

ولعل خطبة النبي «ص» المعروفة التي ألقاها بمناسبة حلول شهر رمضان المبارك تمثّل هذا النمط من الخطب التي تتميز بما هو «سهل» وبما هو «ممتنع»، ولنقرأ: [أيها الناس، أنّه قد أقبل عليكم شهر الله بالبركة والرحمة والمغفرة، شهر هو عند الله أفضل الشهور، وإيامه أفضل الأيام ولياليه أفضل الليالي، وساعاته أفضل الساعات، شهر: دعيت فيه الى ضيافة الله، وجعلتم فيه من أهل كرامة الله، أنفسكم فيه تسييح، ونومكم فيه عبادة، وعملكم

فيه مقبول...

اذكروا بجوعكم وعطشكم فيه جوع يوم القيامة وعطشه، وتصدقوا على فقرائكم ومساكينكم، ووقروا فيه كباركم، وارحموا صغاركم، وصلوا أرحامكم واحفظوا ألسنتكم، وغضوا عما لا يحل إليه النظر أبصاركم وعما لا يحل إليه الاستماع أسماعكم، وتحنوا على أيتام الناس يُتَحَنَّن على أيتامكم، وتوبوا إلى الله من ذنوبكم وارفعوا إليه أيديكم بالدعاء في أوقات صلواتكم... إيتها الناس ان أنفُسكم مرهونة بأعمالكم ففكّوها باستغفاركم، وظهوركم مثقلة من أوزاركم فخفّفوها بطول سجودكم... الخ).

المُلاحَظ أنَّ هذه الخطبة تبتعت الاثارة بالقدر ذاته من الاثارة التي نلاحظها في خطب أو أحاديث النبي «ص» وأهل البيت «ع» ذات الطابع الايقاعي والصوري، وهذا يعني ان الاثارة الفنية لا تنحصر في نمط محدد من الايقاع أو الرسم بل يتم ذلك من خلال اية لغة تأخذ البطانة الانفعالية والفكرية للجمهور المتلقي، حيث يكون لتوازن الجمل وتعاقبها أثراً في ذلك، أو يكون للانتقاء الصوقي غير المنتظم في (قرآن) أثره أيضاً، أو يكون للتسلسل النفسي أو الزمني المصاحب لعرض أفكار الخطبة، أثره أيضاً، وهكذا... ان الخطبة المذكورة لم تهجر نهائياً كلاً من الصوت المنتظم والصورة، بل توكّأت عليها في أمثلة هذا البعد الايقاعي*:

(وقروا فيه كباركم، وارحموا صغاركم.... وغضوا عما لا يحل إليه النظر أبصاركم).

ومن أمثلة هذا البعد الصوري:

(ان أنفُسكم مرهونة بأعمالكم ففكّوها باستغفاركم، وظهوركم مثقلة من أوزاركم فخفّفوها بطول سجودكم)...

ولكن جاء كل من البعد الايقاعي والصوري المذكور عابراً بالقياس إلى الايقاع العام لمجموع الخطبة والرسم العام لمجموعها. فالإيقاع العام يتمثل في ذلك (الجرس) الذي تبتعته الجمل المتوازية والمتعاقبة والمتكررة (شهر هو عند الله أفضل الشهور، وإيامه أفضل الأيام، ولياليه أفضل الليالي، وساعاته أفضل الساعات).

انّ كلاً من التكرار والتعاقب والتوازي يشكل (عناصر) إثارة لدى المستجيب لا تقل عن الاثارة التي يبتعنها الايقاع المنتظم أو الصورة المركبة. والأهم من ذلك كله، ان ندرك بأن السياق هو الذي يتدخل في تحديد هذا العنصر الفني أو ذاك. ففي سياق شهر رمضان المبارك الذي يقتزن بخشوع عبادي خاص، لا يجيء الحث على استقباله من خلال كثافة

إيقاعية أو صورية بقدر ما يجيء ذلك من خلال لغة ميسرة، خاطفة، متوازنة، متعاقبة آخذ بعضها برقاب البعض: حتى يتساقط التطلع الخاشع نحو هذا الشهر مع تماوج العبارة الفنية التي تحضري عصب المتلقي تطلعاً يُماثل ذلك

المهم، ان الخطبة المذكورة، تمثل النمط الآخر من النصوص التي تتميز بما هو «سهل» - كما قلنا- وبما هو «ممتنع»: من خلال تحسّسنا بأشراقها وسحرها الفني اللذين يندآن عن إمكان تفصيل الحديث فيها، بقدر ما يفصحان عن ذاتها بنحو عقوي نتذوقه ولانعيه بلغة المنطق الفني وتحليله لمقوماته.

(الكتاب ...)

يمكننا أن نذهب إلى أنّ هناك نمطاً من الكتابة الفنية، يَتميّز عن (الخطبة) بكونها لا تعتمد (البُعد الانفعالي) للجمهور، بقدر ما تعتمد تقرير مجموعة من الحقائق العبادية بلغة علمية: إلّا أنها موشحة بأدوات الفنّ من قيم صورية وإيقاعية ونحوهما، ممّا يجعلها مثل «الخطبة»، مندرجة ضمن الشكل الأدبي.

ويتميّز (الكتاب) بكونه موجهاً إلى شخص أو أكثر أو جهة أو جمهور: ولكن ليس على نحو «الخطاب» بل على نحو «الكتابة» إليهم.

وهذا النمط من الكتابة يشمل جنسين فتيين هما:

١- الرسالة:

٢- الوصية:

ويُلاحظ ان كلاً منها قد يفترق عن الآخر في السمات الأسلوبية، إلّا أنّهما قد يندجان حيناً إلى الدرجة التي لانكاد نبيّن خطوط الفارق بينهما.

«الرسالة» تتّجه إلى شخص يتحمّل مسؤولية اجتماعية مثل: القاضي، الحاكم، الموظفين بشكل عام: حيث تدور محتويات «الرسالة» حول أمور اجتماعية خاصة لها سمة السلوك العبادي بعامة، بيد ان تنفيذها يظلّ على صلة بالموظف المسؤول: كما قلنا. أمّا «الوصية» فتحوّم بدورها على موضوعات عامة مثل (الرسالة) تماماً، كما قد توجّه إلى شخص محدد، أو إلى جمهور مبهم، إلّا أنّها - في بعض أشكالها - قد تكتسب بُعداً خاصاً يتصل بالوصي أو الموصى له بحيث تنسلخ من صعيد الشكل الفني إلى مسائل خاصة تتصل بالأموال والحقوق ممّا لاعلاقة لها بموضوع دراستنا.

تأسيساً على ما تقدم، يمكننا الذهاب إلى أن «الرسالة» و«الوصية» -في غطها الأول الذي أشرنا إليه- تندرجان ضمن شكل فني يتوسل به (الكتابة) في توصيل الحقائق التي يستهدفها الكاتب، موجهة إلى شخص أو فئة أو جهة، وهذا من نحو (الكتب) التي وجهها الإمام علي «ع» إلى الولاة مثلاً، ونحو الوصايا التي وجهها «ع» لابنه الحسن «ع» والحسين «ع»: فكل من (الرسائل) الموجهة إلى الولاة، و«الوصايا» الموجهة إلى أفراد بأعيانهم: لا تختلف في مضموناتها الفكرية بعضاً عن الآخر من حيث كونها (إرشاداً) إلى ظواهر عبادية ذات طابع فردي أو اجتماعي (مع ملاحظة أن الرسائل الموجهة إلى الولاة وغيرهم من المسؤولين قد تشدد على السلوك السياسي مثلاً) ولكن: مع ذلك فإن الموضوعات قد تتماثل في الشؤون العبادية الأخرى: فحين يتحدث الإمام «ع» عن الزهو والتكبر والأحجام عن قضاء الحاجات (فيما يتصل بسلوك الولاة حيال الرعية) فإن نفس ظواهر التواضع والاهتمام بمواجيب الآخرين يطرحها الإمام «ع» في (وصاياه) لخاصة الناس وعوامهم.

المهم: يعيننا من الملاحظة المتقدمة أن نتجه إلى السمات «الفنية» لكل من «الرسائل» و«الوصايا» فيما أدرجناهما ضمن ما أسميناه به (الكتاب) الموجه إلى مسؤول أو غير مسؤول.

ومجدربنا أن نتقدم بنماذج لكل من النمطين المتقدمين، ونبدأ ذلك بالحديث عن:

١ - الرسالة

قلنا، أنّ «الرسالة» صياغة فنيّة خاصة، تُوجّه الى شخصيّة ذات طابع مسؤول، وان موضوعها - من الغالب - (محدّد) يخصّ نمط المسؤولية التي يضطلع بها المسؤول التي تُوجّه الرسالة إليه. وقد تتسع حيناً إلى آفاق متنوعة تتناول مختلف الموضوعات: على نحو ما نلاحظه من رسالة الامام عليّ «ع» الى «الأشتر» مثلاً، بالقياس إلى الرسائل التي تتناول موضوعاً محدداً مثل: رسالته «ع» الى أمراء الجيش فيما تحوم على موضوعات عسكرية خاصة. والمهم: انها تتناول (موضوعاً محدداً)، موجهاً إلى (مسؤول)، مصوغاً بشكل (فتي).

نموذج رقم (١)

من رسالة للامام عليّ «ع» إلى أحد عمّاله، عندما بلغه تراخيه من حمل الناس على الجهاد:

[أما بعد: فقد بلغني عنك قول هولك وعليك. فاذا قدّم رسولي عليك: فارفع ذلك، واشدد مؤثرك، واخرج من حجرك، وانذب من معك: فان حققت فانفذ، وان تفشلت فابعد. وإيم الله لتوتّين حيث انت، ولا تُترك حتى يخلط زبدك بخائرك وذائبك بجامدك، وحتى تعجل في قعدتك وتحذر من أمامك كحذر من خلفك... الخ].

الرسالة: تتناول الحث على الجهاد كما هو واضح، وتتناول نتائجه ايجاباً أو سلباً، من خلال لغة (العامل) المرسل إليه.

ويعنيها منها: الصياغة الجمالية للرسالة. فبالرغم من انها تتناول عملية (حثّ) يتطلّب مجرد التعبير المباشر (أي غير المصوغ فنيّاً)، إلّا أنّه «ع» اتّجه الى التعبير غير المباشر، فارتكن إلى عنصر [الصورة] أو [الرمز]، حتى ينفذ بدلالاتها إلى ما هو أكثر استثارة للنفوس. اننا لو وقفنا عند الصورة «الإستمرارية» - أي: الصورة التي تتركب من جملة صور

متتابعة- ونعني بها صورة (فارفع ذيلك ، واشدد مؤثرك ، واخرج من حرك) ومثلها صورة (حتى يخلط زبدك بخاترك ، وذائبك بجامدك) : للحظنا ان تينك الصورتين تتحدثان عن موقفين لـ (الصراع) لابد ان يختار «العامل» أحدهما : فاما أن ينهض إلى الجهاد وإما ان يتراخى عن ذلك . وفي الحالتين : تتجه «الرسالة» إلى التعبير بـ (الصورة) في تجسيد الصراع المذكور، وترسم نتائجه من خلال كل من : الحث أو الابتعاد عن الساحة .
ولعل ابراز «الصراع» - في أشد حالاته - جسّدته الصورة الإستمرارية المتصلة «بخلط الزبد بالخائر والذائب بالجامد» .

وأحسب - من الزاوية الفنية- ان تجسيد «الصراع» لا يمكن أن تبلوره (من حيث العمليات النفسية والشدائد التي يواجهها الشخص) بصورة أشد عمقاً ووضوحاً من «الصورة الفنية» التي رسمها الامام (ع) في هذا الصدد .
فبالرغم من أنّ هذه «الصورة» تبدو وكأنها «مألوفة» - زمن التشريع- وأعني بها صورة (اختلاط خائر السمن برقيقه) حيث إذا أوقدت النار لتصفيته : يحترق ، وإن ترك : بقي كثيراً... أقول ، بالرغم من ان التجربة المذكورة تخص بيئة محدّدة ، إلا أنّها تتجاوز ذلك إلى مطلق الزمن ، فتوحي - كما هو شأن الصورة الفنية الناجحة- بمطلق التجارب التي يخلط فيها ماهو «خائر» بماهو «رقيق» سواء أكان سمناً أم غيره ، بخاصة ان الصورة المتقدمة أرفدها الامام (ع) بصورة أخرى هي : «اختلاط الذائب بالجامد» ، فهذه الأخيرة لم تُصغَ لمجرد التكرار بل لتكملة أبعاد الصورة الاولى : حتى يتبلور لدى القارئ مفهوم الصورة بأوضح أطرافها : بصفة أنّ كل «ذائب» مها كان : حيناً يخلط بماهو «جامد» لا يأخذ سمة «الاستقرار» ممّا يوحي بامتداد عملية «الصراع» النفسي الذي ألمح الامام (ع) إليه .

نموذج رقم (٢)

وحين نتجه إلى رسالة أخرى للامام السّجاد (ع) وجّهها إلى أحد المتعاونين مع السلطة الظالمة ، نجد العنصر «الصوري» يأخذ بُعداً آخر من الصياغة التي تجسّد نمطاً آخر من اشكال العمليات النفسية التي تترتب على التعاون مع الظالم ، ولنقرأ :
[أوليس بدعائه آياك حين دعاك جعلوك قطباً أداروا بك رحي مظالمهم ، وجسراً يعبرون عليك الى بلاياهم ، وسلّموا إلى ضلالتهم ، داعياً الى غيهم ، سالكاً سييلهم... إلخ] .

هذه الرسالة تمثل أيضاً «موضوعاً» محدداً هو: التعاون مع الظالم، وتوجه الى «شخص» محدد، وتُرسَم وفق صورة «فنية».

وقد اتجه الامام السجاد «ع» الى صورة «مألوفة» أيضاً: على نحو ما لحظناه عند الامام علي «ع»، هي صورة: الرحي والجسر والسلم. وبالرغم من ان الصورة التي لحظناها عند علي «ع» كانت أشد تكثيفاً من الصورة التي قدّمها السجاد «ع»، إلا ان لكلّ منها وظيفته النفسية في التعبير عن الحقائق، فالصورة التي تكتسب سمة «النجاح» - في لغة النقد الفني - ينبغي ان تتسم بـ (الألفة) أي: وضوح أطرافها بالنسبة الى القارئ، وهذه (الألفة) قد تتشابه بعض أطرافها - كما هي الحال بالنسبة الى الصور التي لحظناها في الرسالة السابقة - وقد تتوضح بالنحو الذي نلاحظه في الصورة التي ندرسها الآن، وفي الحالين فان السياق هو الذي يحدد نمط «الألفة» - تشابكاً أو وضوحاً.

والآن، حين نعود الى الصورة المألوفة (الرحي، الجسر، السلم) نجد انها قد اكتسبت ألفتها من خلال استخدامها - في مختلف أزمنة الأدب - (رمزاً) تراثياً: كما هو واضح. والمهم، ان الامام «ع» كان مستهدفاً توضيح الابعاد المختلفة لعملية التعاون مع الظالم، فجاءت الصورة تمثيلاً للعملية المذكورة. هنا، ينبغي ان ننتبه أيضاً الى ان «التكرار» لصور ثلاث متماثلة ليست لمجرد «التكرار» بل ان استمرارية الصورة بهذا النحو استدعاها الموقف: «فالرحي» تمثل مطلق المفارقات التي يمارسها الأشخاص دون ان تبرز شخصية «محددة» في هذا النطاق. أمّا «الجسر» فيمثل بروز الشخصية المتقدمة: حيث استغلت لتقرير أهدافهم: بملاحظة انسحاق الشخصية. وأمّا «السلم» فيجسد صعوداً على شخصية مُستغلة أيضاً: ولكن بملاحظة ارتفاعها، وليس انسحاقها.

وفي الحالات الثلاث جميعاً، تظل حيال «شخصية» مُستثمرة لتقرير المظالم: على اختلاف المظاهر: وهذا ما يدلنا على مدى الدقة الفنية في صياغة الصور.

وبعامة: فان النموذجين المتقدمين من «الرسائل» كانا متناولين لموضوعين محددين مثل: الجهاد، وعدم التعاون مع الظالم. وقد اكتفينا من العرض لهما ببعض الصياغة الفنية المتصلة بعنصر «الصورة» ومساهمتها في تعميق «الغرض» الذي تستهدفه الرسالة في الموضوعين المحددين اللذين أشرنا إليهما.

والأمر نفسه يمكننا ملاحظته في «الرسائل» التي تتسم بالطول، وبموضوعات مختلفة: من حيث ارتكانها الى عنصر «الصورة» وسواها من أدوات «الفن» التي تساهم في تعميق

الهدف. ومنها -على سبيل المثال- رسالة الامام علي «ع» الى «الأشتر» فيما لاحاجة إلى الاستشهاد بها (حيث تناولها الدارسون مفصلاً) عبر اشتغالها على موضوعات تتصل بالولاية والعمال والقضاة والعسكريين والتجار وذوي المهن والكتّاب الخ... وقد صيغت وفق لغة متينة مطبوعة بالوضوح واليسر، وتوازن الجمل وتقابلها وتتراوحها الايقاعي بين الطول والقصر: حسب ما يستدعيه الموقف. وأهم ما في ذلك، أنها تشتمل على دلالات فكرية ونفسية لم تقف عند مجرد «الارشاد» السياسي العام، بل على توشيح ببطانة عميقة من الفكر: تجمع بين الارشاد والاستدلال الفكري عليه، وهذا من نحو قوله «ع»:

[وان ظننت الرعية بك حيفاً، فاصحروهم بعذرِك ...] إن «الاصحار» هنا يمثل (صورة فنية) وليس تعبيراً مباشراً عن إظهار العذر. وأهمية هذه «الصورة» التي تنداعى بذهن المتلقي إلى «الخروج الى الصحراء» - كما هو المدلول اللغوي لها. حينئذ فإن الوصل بين (الصحراء) التي تعني الفسحة والسعة وعدم التحدد وبين ابراز «العذر» وإظهاره... مثل هذا الوصل بينهما، سيجعل القارئ متداعياً بذهنه بين بروز الصحراء وبروز العذر على نحو (صورى) وليس التعبير المباشر. ولكن الأهم من ذلك هو: الوصل بين الدلالة النفسية لابراز العذر وبين انعكاسه على استجابة الآخرين. فالعالم النفسي يقدر تماماً أهمية العمليات النفسية التي يستجيب لها الشخص من خلال (إظهار العذر) بحيث تراح من أعماقه أية توترات وصراعات يخلقها (عدم الإعلان عن العذر)، وهذا يعني ان (الصورة الفنية - الإصحار بالعذر) لم تنفصل عن (العملية النفسية أو الصورة النفسية)، وهو أمر يكسب الشكل الفنى للرسالة قيمة جديدة: كما هو واضح.

وأيّاً كان، يعيننا مما تقدم ان نخلص إلى القول: بأن «الرسالة» ليست مجرد ممارسة لفظية بتوصيات عامة، بقدر ما هي (عمل فنى) تتأزر فيه جملة من العناصر الفكرية والنفسية المصوغّة بأدوات الفن: من صورة وإيقاع وبناء هندسي وما إليها.

أمّا البناء الهندسى للرسالة، فان طولها يحتجزنا عن معالجة هذا الجانب، بيد أنه يكفيننا ان نشير إلى أنّ «الرسالة» بدأت بالتوصية بالعمل الصالح، وشددت على «تملك الهوى» من جانب وعلى «الرحمة» للرعية من جانب آخر: [فليكن أحبّ الذخائر اليك: ذخيرة العمل الصالح... فاملِكْ هَوَاكَ... واشعر قلبك الرحمة للرعية والمحبة لهم واللفظ بالاحسان إليهم]... هذا «التمهيد» - من حيث البناء الفنى للرسالة - هو الذي ستحوم عليه كلّ موضوعات «الرسالة»: من تملك للهوى (في التعامل مع الآخرين - أي سحق

الذات) ومن (محبة) للآخرين - أي التوجه الى خارج الذات)، وهما قطبا السلوك الانساني في التعامل مع الآخرين. وهذا يعني ان «الرسالة» قد انتظمتها عمارة فنيّة تتلاحم فيها الموضوعات على نحو متناسق: جالياً، وليس مجرد موضوعات تتوارد على الخاطر.

٢ - الوصية:

الوصية - كما قلنا - تكاد تماثل «الرسالة» في بعض اشكالها: سواء أكانت موجهة (على نحو الكتابة) أو على نحو «لفظي»: كما لتقدم الامام «ع» بالتوصية اللفظية للشخص بدلاً من الكتابة إليه. إلا أنها في الحالتين تبقى مطبوعة بالسماط الموضوعية والفنية التي لحظناها في «الرسالة» من حيث تحدّد أو تنوع موضوعاتها، ومن حيث كونها موجهة الى شخص أو جهة، ومن حيث كونها تعتمد أدوات التعبير الفتي.

من نماذج ذلك - على سبيل المثال - وصية الامام علي «ع» إلى الحسن «ع»:

[من الوالد الفان، المقرّر للزمان، المُدبر العمر، المستسلم للدهر، الدّام للدنيا...]

إنّ هذا الاستهلال، يفصح - كما هو بين - عن الشكل الأدبي لهذا النمط من الكتابة، انه: «التوصية الموجهة الى شخص هو: الحسن «ع». إلا أنّها بالرغم من اتسامها بما هو (خاص): التوجّه الى شخص، نجدها تتجه (بطريق غير مباشر) الى عامة الناس. كما نجدها تعني بمختلف الظواهر العبادية. ويمكننا ملاحظة ذلك في وصلها - منذ البدء - الاستهلال بذم الدنيا وادبار العمر: من خلال التعريف بموقف شخصيته «ع» من الدنيا.

وهذا الاستهلال بتعريف شخصيته «ع» يتضمّن نمطين فتيين من صياغة الوصية. فن الحقائق المألوفة (في حقل العمل الفني) انه يجمع بين الخاص والعام، أي: ينطلق الكاتب من قضية (فردية) أو (خاصة): ليصلها بما هو «عام» حتى يُستكمل تمرير الهدف الفكري الذي يحرص الامام «ع» توصيله الى الآخرين. وهما هو الامام «ع» يواصل صياغة «الوصية» وفق بناءٍ عماري تتواشج وتتنامي من خلاله: الموضوعات التي انتظمها الوصية، «فيُفصل» ما أجمله في «التهيد» قائلاً:

[أما بعد، فاني فيما بيّنتُ من ادبار الدنيا عني وجموح الدهر عليّ، واقبال الآخرة إليّ.... حتى كأن شيئاً لأصابك أصابني، وكأن الموت لؤاتك أأتاني، فعناني من أمرك

مايعنيني من أمر نفسي...]

في هذا المقطع، «يفصل» الامام «ع» مُجمل «التمهيد» المتصل بادبار العمر وسواه، واصلاً بين شخصيته «ع» وشخصية ولده من خلال الدافع «الابوي» (وهو بدوره يحوم على ماهو «خاص») بيد انه «ع» يواصل - في المقطع الثالث - حديثه عن ظواهر عامة بالرغم من انها موجهة الى ولده «ع»، لكنها تحوم على تفصيلات أكثر تنوعاً: [احي قلبك بالموعظة، وموتّه بالزهد، وقوّه باليقين، ونوّره بالحكمة، وذلّله بذكر الموت، وقرّره بالفناء، وبصره فجائع الدنيا، وحذّره صولة الدهر...]

فالملاحظ ان المقطع الثالث جاء (تنمية عضوية) أتي: تطويراً لأفكار: بدأت في المقطع الأول بمطلق (فناء العمر)، وأضيف إليها في المقطع الثاني: الوصل بين شخصية الأب والإبن من حيث انعكاسات (الفناء) المذكور. ثم جاء المقطع الثالث: ليفصل الحديث عن (الفناء) وارتباطه بنمط السلوك الذي ينبغي ان تحتّطه الشخصية في تعاملها مع ظواهر الحياة، القضية إلى (الفناء)، ثم تتوالى المقاطع واحداً بعد الآخر لتتحدث عن تجارب الحياة والعمر وصلة ذلك بمحدّدات السلوك الذي طالب الامام «ع» بممارسته. كلّ أولئك: يتم وفق نماء وتطوير فتي لأفكار الوصية التي تتواصل اجزاؤها وتتلاحم: بعضاً بالآخر، ممّا يكسب النصّ جماليةً فائقة في الهيكل الهندسي له.

واذا تركنا السمة الفنية المتصلة بـ (البناء العماري) للنص، إلى سائر أدوات الفن الأخرى، ومنها: عنصر «الصورة»، لا يمكننا ملاحظة هذا العنصر بنحو يساهم - من خلاله - ببلورة المفهومات التي طرحها الامام «ع» عن الحياة وتجربة العمر والفناء وما إليها من الموضوعات التي وقفنا عليها في المقاطع المتقدمة.

من ذلك مثلاً: رسمه «ع» للقلب عمليات خاصة هي: الإحياء، والامانة، والقوة، والتنوير، والتذليل، والتبصير، والتحذير: وهذه الرسوم ليست مجرد عرض عابر بقدر ماتشكّل (صوراً فنيّة) بالرغم من أنها لم تأخذ شكل الصورة التركيبية ذات البعد (الرمزي) المكشّف بل أخذت شكلاً مألوفاً سهلاً، إلّا أنها خضعت لمبدأ فتي هو: (التضاد) و(التماثل). «فالتضاد من خلال التماثل» يشكّل - في لغة النقد الفتي - واحداً من اشكال الصياغة المعاصرة لأشكال الفن. «التضاد» هنا بين «إحياء» القلب و«إماتته» ولكن من خلال «التشابه» الذي يجسّد مفهوم (المعرفة) العبادية. كما أنّ «التباين» من «تقوية»، و«تنوير»، و«تذليل» من خلال «التشابه» المذكور يجسّد نفس الفاعلية الفنية

من حيث استتارة النفوس، مادمنا نعرف - من حيث الاستجابة الفنية (وهذا ما انتبه إليه مؤخراً علماء النفس «الجشطا لتيون») ان الشخصية تستجيب لأيّ منبه: من خلال (الكلّ) أو «الوحدة» التي تنتظم مختلف الجزئيات في «شكل موحد».

(المقال...)

المقال الأدبي، يتناول موضوعاً محدداً تُلقَى عليه مختلفُ الأضواء ذات الصلة بالموضوع. ويتميّز عن المقال «العلمي» بكونه يُعنى بانتقاء المفردة والتركيب، كما يُعنى -الى حدٍ ما- بعنصري الصورة والايقاع: لكن دون ان يتحوّل الى عمل انشائي صرف، فهو لا يحمل «جفاف» التعبير العلمي كما لا يحمل طابع (الانشاء) الفني بل تطبعه سمة «العلم» مصطبغاً بسمة (الفن).

انه يختلف عن كلٍ من الخطبة والخطاطرة والرسالة والدعاء وسواها بكونه لا يُعنى بالبعد (العاطفي)، ولا يُوجّه الى شخص أو جهةٍ محددة، ولا تتوزعه موضوعات شتى، ولا يُثقل بأدوات الصياغة الجمالية إلاّ عابراً. ويمكننا ان نجده في بعض نماذجه ماثلاً «للخطاطرة» من حيث تناوله ظواهر سريعة، إلاّ انه متميز عنها بكونه يتناول ظاهرة (فكرية) وليس مجرد انطباع عابر، كما يتميز عنها بكبر الحجم الذي ينتظم موضوعه. واليك بعض النماذج ذات الصلة بالخطاطرة.

نموذج ١

من النماذج التي تندرج ضمن (المقال) الفني، ما كتبه الامام السجاد«ع» عن (الزهد) مثلاً، حيث حام المقال على موضوع محدد هو (الزهد) جاء فيه:

[كأنّ المبتلى بحب الدنيا به خبل، من سكر الشراب. وان العاقل عن الله الخائف منه العامل له ليمرّن نفسه ويعودها الجوع حتى ماتشتاق الى الشيع وكذلك تضمّر الخيل لسباق الرهان...].

هذا المقطع، حافلٌ - كما هو ملاحظ- بأدوات الصياغة الجمالية، بخاصة عنصر (الصورة) من نحو تشبيه المعني بحب الدنيا بمن فيه خبل من سكر الشراب، ونحو تمثيله

ليمن درب نفسه على الجوع بالخيل الضمري ميدان السباق. ولا يخفى أن تركيب العبارة وانتقاء المفردة يشعان بليونية لفظية وباشراق صوتي وبانسابية عامة: مما يدخل المقال في صميم العمل الفني الخالص، كما يماثل «الخاطرة» في سمته الانطباعية. ويمكننا ان نقدم نموذجاً آخر للإمام الرضا (ع) في مقالته عن الامامة، جاء فيها:

نموذج ٢

[الإمام: كالشمس الطالعة المجللة بنورها للعالم وهو بالأفق حيث لا تناله الأبصار ولا الأيدي.

الإمام: البدر المنير والسراج الزاهر والنور الطالع والنجم الهادي في غيابات الرحي والدليل على الهدى والمنجي من الردى.

الإمام: النار على اليفاع، الحار لمن اصطلى، والدليل في المهالك... الخ] هذا المقطع - كما هو بين - صياغة فنية مثل سابقتها، إتكاءاً على عنصر الصورة وجمال العبارة. وهي وسابقتها إلى لغة (الفن) أقرب منها إلى لغة (العلم)، وإلى «الانطباعية» أقرب منها إلى مجرد التعبير عن الحقائق. وهكذا حين نتجه إلى ما كتبه الإمام علي (ع) في مقالته عن (المتقين):

نموذج ٣

[لولا الآجال التي كتب الله لهم لم تستقر أرواحهم في أجسادهم طرفة عين شوقاً إلى الثواب وخوفاً من العقاب. عظم الخالق في انفسهم فصغر مادونه في أعينهم، فهم والجنة كمن رآها وهم فيها يعذبون، قلوبهم محزونة وشروهم مأمونة وأجسادهم نحيفة وحاجاتهم خفيفة وأنفسهم عفيفة...].

هذا النموذج مثل النموذجين السابقين من حيث ارتكانه إلى أدوات الصورة والايقاع والانطباعية.

بيد ان الملاحظ فيها جميعاً أنها تناولت السمات العامة للشخصية مثل: الزاهد والإمام والمتقي، أي ان غلبة العنصر (الانطباعي) فيها مرتبط بطبيعة التناول الذي يستحرم معه أمثلة الأسلوب المذكور.

إنها تماثل رسم (القاص) لأبطاله، حست يرسمهم فردين وجمعين، موسمين بلامح

خارجية وداخلية وفق (انطباعية) عامة عن معرفته بسلوكهم. هنا يتجه الرسم إلى ابطال جميعين نموذجيين يصف ملاحظهم الداخلية (والخارجية أيضاً مثل: أجسامهم نحيفة، عمش العيون، خصص البطون الخ).

إذن: يمكننا ان نشطر (المقال) إلى أكثر من ضرب تعبيرى، بعضه الى «الخاطرة» أقرب منه إلى مطلق التعبير المباشر، وبعضه يتجه إلى (الرسم القصصي) أكثر منه إلى رسم آخر، وبعضه الثالث يتجه إلى السمة العامة (للمفان) ونعني بها: السمة المتمثلة في طبيعه بـ(العلم) مصطبغاً بـ(الفن)، وهذا مانقدم له نموذجاً أيضاً.

نموذج ٤

قال الامام علي «ع» في مقال له عن أصل الابداع الكوني والبشري: [أنشأ الخلق انشاءً وابتدأه ابتداءً بلا روية آجالها ولا تجربة استفادها ولا حركية أحدثها ولا همامة نفس اضطرب فيها أحال الأشياء لأوقاتها ولألم بين مختلفاتها وغرز غرائرها وألزمها أشباحها عالماً بها قبل ابتدائها محيطاً بمحدودها وانتهائها عارفاً بقرائنها واحنائها... الخ] فالامام «ع» في صدد الظواهر الابداعية، وهو رصد علمي لأصولها، لا يكاد التعبير غير المباشر يتخلل الرصد المذكور بقدر ماتخلله قيم صوتية (قرار وتوازن بين الجمل).

الخاطرة ...

تجسّد «الخاطرة» - في حقل الأدب- «إحساساً» مفرداً حال أحد الموضوعات. ونقصد بـ«الاحساس المفرد» مايقابل «الفكر المركّب» فيما يتناول موضوعات ذات طابع تفصيلي يعتمد أدوات الفكر الاستدلالي في صياغة الشكل الفني. وهذا بعكس «الخاطرة» التي تعني مجرّد «احساس» يتّسم بالتأمل السريع لاحد الظواهر: مع تسليط ضوء فكري «مركّز عليها وحضرها في نطاق محدد من التناول.

أمّا «هيكل» الخاطرة، فيصاغ وفق عبارة «قصيرة» «مصورة» جميلة، أي: ذات انتقاء صوتي (إيقاعي) من حيث تجانس وتآلف: الحرف والمفردة والفقرة، وذات عنصر (تخيلي) يعتمد الصورة أو المأثور اليومي، تعبيراً عن الإحساس الذي تفوم عليه «الخاطرة». إنها - في هذا الصدد- لا تختلف عن سائر اشكال التعبير الفني من حيث اعتمادها عنصر (الصوت) و(الصورة) و(البناء) أساساً هيكلها الفني، بيد أنّها تتميز بكونها «إحساساً سريعاً» حول أحد الموضوعات، حيث تستلّي سرعة هذا الاحساس شكلاً فنياً يقوم على حجم صغير من التناول، وعبارة قصيرة أو متلاحقة، مفعمة بالتساؤل والاستطلاع أو السرد والعرض المجردين لهذا الاحساس أو ذلك .

وأهمية هذا الشكل الفني تتمثل في كونها تتساق مع حركة الانسان التي تواجه يوماً أكثر من ظاهرة أمامها عبر ممارستها أحد الأعمال: فقد يستوقفها حادث اصطدام، أو مرور جنازة، أو مصافحة بين صديقين أو أذان المسجد أو رائحة شواء أو صراخ الباعة، أو مجرد سماعها لنبا أو مشاهدتها لظاهرة كونية الخ ... أمثلة هذه «المواجهة» العابرة التي تخطف كلاً منا يومياً تقتزن كما هو واضح، بإحساس عابر، وتتطلب - كما هو واضح أيضاً - حجماً قصيراً لا يتجاوز الأسطر، وشكلاً فنياً متطابقاً مع تموجات الاحساس الذي تستثيره مثل هذه المواجهة ولا يخفى أيضاً ان لظهور الصحافة في العصور الحديثة أثره في حمل الكتاب

على ممارسة هذا اللون من الكتابة التي تحتل جانباً صغيراً من (أعمدة) الصحيفة أو المجلة بيد أن هذا يشكل مجرد باعث لانتشارها وليس لكاتبها بعامه . ولذلك ، فلا يكاد يخلو عصر، من عصور الأدب من أمثلة هذه «الخواطر» التي يمارسها الكتاب قديماً وحديثاً. المهم، يعني ان نعرض بعض «النماذج» التي ألفتها الأدب التشريعي في هذا الصدد.

ولنقرأ هذه الخاطرة السريعة للإمام الحسن «ع» في وصف أخ صالح له:

(كان من أعظم الناس في عيني. وكان رأسه ماعظم به في عيني صغر الدنيا في عيني. كان لا يشتكي ولا يتبرم. كان أكثر دهره صامتاً، فإذا قال: بذ القائلين. كان إذا جالس العلماء على أن يسمع أحرص منه على أن يقول، وإذا غلب على الكلام لم يغلب على السكوت. لا يقول ما لا يفعل ويفعل ما لا يقول. وإذا عرض له أمران لا يدري أيهما أقرب إلى ربه نظر أقربهما إلى هواه فخالفه. لا يلوم أحداً على ما قد يقع العذر فيه).

أن هذه الخاطرة تشمل في واقعها مجموعة (أحاديث) نجدها منتشرة هنا وهناك ، غير أن ما يميزها هو: تطبيق مضمونها الذي يشكل توصيات لسمات اخلاقية معينة، خلعتها الامام الحسن «ع» على أحد اخوانه. وقد اكتسبت طابعاً فنياً يميزها عن مجرد الحديث: نظراً لتركزها حول شخص محدد املاه موقف عابر يتصل بالشخص المذكور، فجاءت «خاطرة» تحوم على «سمات» لحظها الامام «ع» متوفرة لدى الشخص.

ولعل أول ما يلفت انتباهنا من الخاطرة المذكورة هو «واقعتها» أو «حقيقتها» التي لا نألف مماثلها لها في الأدب الأرضي. فالشعراء أو الكتاب (في حقل المراثي أو المدايح -على سبيل المثال) لا يكادون يتناولون ميتاً بالثناء أو حياً بالمدح، إلا وتجد «المبالغة» المقيمة، طابعاً للتأجهم: فالشمس والقمر والجبل والجزر والبحر والشجر تصبح عرضة للكسوف والخسوف والزلازل والاعصار والخسوف والجفاف واليبس: نتيجة لموت أحد الأشخاص، أو أن كلاً من الظواهر الكونية المذكورة تقف منحسرة أمام عظمة الشخص وسخائه مثلاً... الخ...

الإمام «ع» لم يصنع أية حقيقة لدى الشخص المذكور، خارجة عن سماته الموجودة فعلاً لديه، فأشار إلى زهده وعدم شكواه وصمته وتسامحه الخ، دون أن يضيف إليها أو ينتقص منها شيئاً. كل ما في الأمر أن اشارته «ع» للسمات المذكورة صيغت وفق لغة (فنية) تتطلبها الحقيقة ذاتها من حيث انعكاساتها في ذهن الكاتب والمتلقي، وهذا ما يقودنا ولوسرياً إلى توضيح بعض القيم الفنية للخاطرة المذكورة.

أول ما يبطأ لنا في هذه الخاطرة عنصر (التقابل) الذي يشكل أحد مكونات (الصورة الفنية)، كما يُطالعا أحد أشكال الصورة متمثلاً في «الرمز». ويمكننا ملاحظة هذين العنصرين في الفقرة التالية:

(وكان و رأس ماعظم به في عيني: صغر الدنيا في عينه).

إن أهمية هذه الفقرة تتجسد في انطوائها على (الصورة الاستمرارية أو المركبة) أي: تعاقب الصور فيها وتداخلها فيما بينها. فثمة صورة هي (صغر الدنيا في عينه) تقابلها صورة (رأس ماعظم به في عيني)، ونفس (التقابل) يصورته «العظمة والصغر» يشكل (صورة) لها استقلاليتها واثارتها الفنية. مضافاً إلى ذلك (من حيث البناء الفني لمجموع الصور) أن استهلال الخاطرة بالصورة القائلة (كان من أعظم الناس في عيني) يجسد (تمهيداً) أو موقفاً مجملاً يتقدم النص بعد ذلك بتفصيله الذي اضطلعت به صورتان المتقابلتان، أي: إن التعليل الفتى للحقيقة القائلة بأن الأخ المذكور كان من أعظم الناس في عينه، إنما كان - في الدرجة الرئيسة - لصغر الدنيا في عين الأخ، بكلمة أخرى جاء عنصر (التقابل) جواباً فنياً يفصل «التمهيد» الذي استهلته به الخاطرة.

ولا يخفى مدى انطواء هذا النمط من (بناء الصور) وتداخلها وتواشجها العضوي الذي يُنمّي أفكار الخاطرة (من خلال التمهيد وتفصيله)، لا يخفى ما لهذا النمط العماري من اثارة فنية قديجها القارئ العابر إلا أن الناقد الذي يمتلك حساً تذوقياً يقدر خطورة الاثارة التي يستجيب لها وفقاً لمنطق البناء المذكور.

وإذا ذهبنا نتابع سائر مقاطع الخاطرة لحظنا أن عنصر الصورة المتمثل في (التقابل) يكاد يشكل البطانة أو العصب الفتى للخاطرة، فهناك (الصمت) يقابله (القول).

[كان أكثر دهره صامتاً، فإذا قال بدّ القائلين].

وهناك (الاستماع) يقابله (القول) أيضاً:

[على أن يسمع أحرص منه على أن يقول].

وهناك (الفعل) يقابله (القول) أيضاً:

[لا يقول ما لا يفعل، ويفعل ما لا يقول].

ولانغفل أن «التقابل» الأخير ينطوي على عنصرين من التقابل أحدهما: القول والفعل، والآخر: (لا) و(و) (لا يقول - ويفعل)، هذا إلى أن «تقابلاً» متكرراً أخذ موقعه العضوي من الخاطرة، متمثلاً في [إذا غلب على الكلام لم يُغلب على السكوت]...

إن هذا الحشد الضخم، المتعاقب، المتداخل، المتكرر، المتجانس: من (التقابل) بين (القول والفعل) وصياغته وفق منحنيات متعددة من الطرح يشكل عملاً فنياً ضخماً له قدراته التوصيلية التي لا يستكنه قيمتها إلا من خبر طرائق الاستجابة في السلوك البشري وتحديد مواطن الاثارة منها.

بيد أن أهم ما يلفت الانتباه في هذا الصدد هو: ان عنصر (التقابل) بشكله المتجانس (الصمت والقول والفعل) - حيث انصب هيكلا الخاطرة على المفردات الثلاث المذكورة - إنما صيغ ببساطة ويسر وسهولة يظن القارئ من خلالها انه حيال مجرد أحاديث عن مجالسة العلماء واختيار الصمت واقتران القول بالعمل الخ لأنه حيال شكل فني صيغ وفقاً لسمات خاصة لها أسرارها في عملية التذوق وتعميق الدلالة التي يستهدفها الامام «ع» من الخاطرة المذكورة.

أخيراً ينبغي ان نعرف أن صياغة الأفكار المذكورة وفقاً لقيم فنية خاصة، إنما توکأت على عنصر (الفن) فلان هذا الأخير يساهم في بلورة وتركيز (القيمة الفكرية) للخاطرة، مما يعني ان «الأفكار» المستهدفة في الخاطرة، ينبغي ان نتمثلها عملياً في سلوكنا اليومي مادام (الفن) مجرد وسيلة لمعرفة الوظيفة العبادية. إذن، لنلخص «أفكار» الخاطرة، ونعرضها على واجهة أعمالنا التي نعتزم ممارستها من خلال الوظيفة العبادية.

وهاهي الخاطرة تقول:

- ١ - لتكن الدنيا صغيرة في عينك .
- ٢ - لا تشك ولا تتبرم .
- ٣ - اختر الصمت على الكلام .
- ٤ - تكلم بمجدية وعلم إذا كان الأمر مستدعياً لذلك .
- ٥ - اذا ضحكك مجلس العلم فاحرص على الاستماع لا الكلام .
- ٦ - لم تخسر شيئاً بسبب الصمت، ولكنه قد تخسر شيئاً بسبب الكلام .
- ٧ - كن على العمل أحرص منك على القول .
- ٨ - مارس عملية (تأجيل) لشهواتك .
- ٩ - لا تعاتب أحداً وأنت تجد له موضعاً لا مكانية العذر .

ان هذه التوصيات التسع التي تضمنتها «الخاطرة» السريعة حينما نعرضها على اللغة النفسية التي اخترناها الى جانب اللغة الفنية في دراستنا للفن التشريعي، نجدها تتناول

جملة من الحقائق أو لنقل جملة من العمليات النفسية وهي:

١ - الزهد.

٢ - التسامح.

٣ - الصبر.

٤ - الصمت.

«فالمزاهد» لا يُعنى بأية حاجة دنيوية تستتلي التوتر والانشطار نتيجة لعدم اشباع الحاجة المذكورة.

«المتسامح» لا يسمح لذاته بأن تُنمى لديها أية نزعة عدوانية، فيريح بذلك توازناً داخلياً ملحوظاً بعكس النزعة الحاقدة التي تقتن بتوتر الأعماق وصراعاتها و«الصابر» يوفر لنفسه التوازن المذكور، بعكس (الجازع) الذي يرشح شخصيته للوقوع في هاوية أكثر من مرض.

أمّا «الصامت» فيكفيه انه يدرّب شخصيته على (وأد الذات)، ولا يسمح لها بالتورم والتمركز حول الذات؛ حيث تمزق احباطات الحياة المختلفة كل تطلعات الذات المريضة، وتساهم في تعميق مرضها.

(الدعاء)

١ - السمات العامة:

الدعاء - كما نعرف جميعاً - يُعدّ نوعاً من الممارسة الوجدانية حيال (الله) «تعالى»... ويفترق عن سائر ألوان التعبير الفني بكونه يجسّد «تجربة» داخلية تتواصل مع (الله) مباشرة... كلّ ما في الأمر أن «التجربة» المذكورة لم تخضع لصياغة «الداعي» بل: للصياغة الشرعية. بكلمة جديدة: المشرّع الاسلامي هو الذي يتكفّل بصياغة «تجربة» الداعي، ويقدمها له لـ(يتمثلها) - هذا الأخير- وكأنها من نتاج ذاته.

من هنا يفترق «الدعاء» عن سائر الفنون التعبيرية الأخرى ، بكونه: «تجربة داخلية»، لأنّها (أفكار منقولة) إلى الشخص: كما هو شأن الخطبة والرسالة والخطبة وغيرها من اشكال الفنّ التي تتكفّل بعملية (نقل) للمواقف بنحو يكون كلّ متنا مجرد (متلق) حيالها، في حين ان (الدعاء) يحوّل كلّاً متناً - مضافاً لما تقدم - إلى (مُنشئ) وجداني في توجيهنا بالكلام الى الله....

ويترتّب على هذا الفارق بين «الدعاء» وغيره، ان تتمّ صياغته بنحو لا تتجاوز تجربة الشخص: من حيث انفعالاته بالمواقف، سواء أكانت هذه المواقف (فردية) أم (اجتماعية) أم (موضوعية) صرفاً.

والمقصود بالمواقف (الفردية): الحاجات النفسية والحيويّة التي يتطلّع الداعي الى تحقيقها بالنسبة لـ(ذاته). أمّا المواقف (الاجتماعية) فيُقصدُ بها دعاء الشخص (للآخرين) وتطلّعه إلى تحقيق اشباع حاجاتهم المختلفة.

ولعله يمكن القول بان (الدعاء) - بخلاف سائر الفنون التعبيرية - يحقق (من حيث عمليات التعديل للسلوك) ممارسة مباشرة للتعديل المتّصل بسلوكنا نحو (الآخرين) أو ما يُطلق عليه بـ(الغيريّة) أو (الايثار)، حيث (يُدرّبنا) - كما سنلاحظ في النماذج التي

سنقدّمها- على ان نُعنى بالآخرين، قبل ان نتجه الى (ذواتنا)، وهذا ما يجعل (الدعاء) بمثابة (تطبيق) للمبادئ التي تُطالبنا (السَّاءُ) بها في نصوص الأدب التشريعي التي تقدّم الحديث عنها.

وأمّا المواقف (الموضوعية) الصرف، فيُقصد بها: التعامل مع المبادئ بنحو عام- بغض النظر عن فائدتها (الذاتية) مثل : التعامل مع حقائق الله أو ظواهره الابداعية أو التعامل أهل البيت «ع»... وفي الحالات جميعاً لا يضر حجم التعامل «الوجداني» لدى الداعي إلّا من حيث انسلاله من دائرة الحاجات (الفردية)، والتوجه بذلك الى الحاجات (العقلية).

ومن الواضح - في حقل العمليات النفسية- ان الكائن الآدمي تتوزعه ثلاث حاجات، يحقق كلّ منها: إشباعاً لشخصيته، وهي:

١ - الحاجات النفسية مثل: التقدير والحبّ ونحوهما، بما في ذلك : محبته للآخرين أيضاً...

٢ - الحاجات الحيوية مثل: الطعام، النوم... الخ.

٣ - الحاجات العقلية مثل: إستكناه الحقائق وتقومها، بغضّ النظر عن فائدتها (الذاتية) كما قلنا.

وطبيعاً، ان ينتسب النمط الثالث من الحاجات إلى ما أسميناه بـ(المواقف الموضوعية) المتصلة بالتعامل مع الله، وظواهره الابداعية، والمصطفين من الآدميين... المهّم: يظنّ (البُعد الوجداني) هو البطانة العامة لأدب الدعاء بما في ذلك : النمط (الموضوعي) منه، بصفة ان الداعي (ينفعل) بالحقائق الموضوعية التي يتّجه بالدعاء من خلالها.

وفي ضوء ماتقدم: يمكننا ان نقرّر بوضوح بأنّ الصياغة الفنيّة للدعاء تتحدد وفقاً للأسس التي أُلحنا إليها، مضافاً لأدوات الشكل الجمالي (صوت، صورة، بناء، طرافة)... وإذا كانت الأسس المذكورة من الممكن ان تتجسّد في نصّ محدّد حيناً، أو أقلّ منها، إلّا أنّ خصائص كلّ من (البُعد الوجداني) و(الموضوعي) و(الفني) تظلّ عصباً رئيساً، يتسرّب في الأدعية جميعاً: سواء أكانت ذات طابع فردي أم اجتماعي أم عقلي.

ويمكننا - على سبيل المثال- ان نأخذ الدعاء التالي: لملاحظة السمات الثلاث التي أشرنا إليها:

[اللهم اني اعتذر إليك من مظلوم ظلمت بحضرتي، فلم أنصُرهُ ومن معروف أسدي اليّ فلم أشكُرهُ ومن مسيءٍ اعتذر اليّ فلم أعذُرهُ ومن ذي فاقة سألني، فلم أوثِرهُ ومن حقّ ذي حقّ لزمني لمؤمّنٍ فلم أوفّرهُ ومن عيب مؤمّنٍ ظهر لي، فلم أستُرهُ ومن كلّ إثمٍ عرض لي، فلم أهجُرهُ أعتذر اليك - إلهي - منهنّ ومن نظائرهنّ: اعتذار ندامية يكون واعظاً لما بين يديّ من أشباههن. فصلّ على محمد وآله واجعل ندامتي على ما وقعت فيه من الزلات، وعزمي على ما يعرض لي من السيئات: توبةً توجب لي محبتك، يا محبّ التّواين].

ان هذا النصّ - على قصره - يتضمّن (البُعد الوجداني) المتمثّل في كلّ من: (الاعتذار) (الندامة) (العزم على الترك)، ولا يخفى ان كلّ واحدة من المفردات الثلاث: يحسّد عمليةً نفسيّة ذات طابع (انفعالي)، فالاعتذار: إفصاح عن حالة داخلية ذات طابع (متوتر)، و(الندامة): انكسار نفسي يبيح نتيجة لتوترات بالغة الحدة، و(العزم على الترك): انفعال حادّ على (تصميم) شيء ما...

اذن: (البُعد الوجداني) واضح كلّ الوضوح في هذا النصّ. أمّا (البُعد الفتي) في النصّ، فيتمثّل في أوضح أدواته في: (القرار الايقاعي) من نحو: انصره، اشكره، اعذره، أوثره، أوفره، أستره، أهجره... كما يتمثّل في (توازن) العبارات هندسياً: من حيث توازن عدد المفردات في كلّ فقرة مع سائر الفقرات المنتهية بالقرار الايقاعي المذكور، وهو امرٌ يلحظه المتلقّي (من حيث جمالية الجرس المذكور) بنحو مدهش دون أدنى شك...

وأخيراً: (البُعد الموضوعي)، متمثلاً في: الصلاة على محمد وآله: كما لحظنا ذلك في الفقرات الأخيرة من الدعاء المذكور:

ويُلاحظ: انّ ما اسميناه بـ(البُعد الموضوعي) يتخلل الأدعية جميعاً من حيث (الآداب) التي يصوغها المشرّع الاسلامي في ممارسة (الدعاء)، وآلا فان (موضوعية) الدعاء تشكل - كما قلنا - واحداً من أنماط ثلاثة هي (الحاجات الفردية) و(الاجتماعية) و(العقلية) حيث ينتسب (الدعاء الموضوعي) إلى الأخير منها...

ولعل السرّ الكامن وراء هذه (الآداب) يتمثّل في: نقل الداعي من (هومو الذاتية) الى (هومو الموضوعية) ليستكمل بذلك: شخصيته ذات الطابع السويّ، وآلا فان التأكيد على ماهو (فرديّ) فحسب يظلّ - كما هو معروف في لغة علم النفس الرّضوي - من أبرز معالم الشخصية الشاذّة.. ولذلك يُحاول (الدعاء) - بصفته واحداً من اشكال التعبير الفني الهادف أن يدفع بالشخصية الى (تعديل) سلوكها: من خلال مزج ماهو (ذاتي) بما هو

(موضوعي): كما مرّت الإشارة إليه فيما يتصل بـ(الغيرية)... والأمر نفسه فيما يتصل بموضوعيته من حيث الثناء على الله، والتوجه نحو ظواهره الابداعية، والتوجه نحو أهل البيت «ع»...

من هنا نلاحظ ان غالبية نصوص الدعاء، تبدأ بالثناء على الله أو الصلاة على محمد وآله، أو يُختتم الدعاء بها أو بأية عبارة أخرى تتضمن إحدى صفاته تعالى... أو ان الداعي نفسه -وفقاً للآداب المذكورة- يبدأ استهلال الدعاء أو اختتامه بذلك: في حالة ما إذا أنشأ الدعاء بنفسه...

المهم: ان موضوعية الدعاء تظلّ أبرز المعالم في هذا الصدد، حتى ان بعض النصوص تأخذ مبنًى هندسياً قائماً على (السمة الفنية) المذكورة: من خلال عمليات البناء الفكري للنص: في تعدد موضوعاته مثلاً، وتنامي مواقفه، متمثلاً في وصل كلّ موضوع بآخر وتناميّه: عن طريق (الحمد) أو (الصلاة)...

ولعل أوضح نموذج في هذا الصدد هو: دعاء مكارم الأخلاق فيما يتضمن عشرين مقطعاً: كلّ واحد منها يتناول موضوعاً محدداً، وكلّ موضوع تنتظمه جملة من المفردات: تُستهلّ بفقرة (اللهم صلّ على محمد وآل محمد) تدليلاً على السمة «الموضوعية» التي أشرنا إليها من جانب، وعلى السمة «الهندسية» التي يتطلبها الانتقال من موضوع لآخر وصلها برابط فكري يوحد بين أجزائها من جانب آخر... ولنقرأ -على سبيل النموذج- قسماً من النص:

[اللهم صلّ على محمد وآله: وبلغ بإيماني أكمل الايمان، وبيّني...

اللهم صلّ على محمد وآله: واكفني مايشغلني الاهتمام به....

اللهم صلّ على محمد وآله: ولا ترفعني في الناس درجةً إلا....

اللهم صلّ على محمد وآله: ومتّعني بهديّ صالح لااستبدل به...

اللهم صلّ على محمد وآله: وابدلني من بغضة أهل الشنآن المحبة...

اللهم صلّ على محمد وآله: واجعل لي يداً على من ظلمني... الخ].

انّ هذا «الدعاء» الذي يشكل «وثيقة نفسية» من حيث تضمّنه لمبادئ السلوك الصحي، مصوغ وفق عمارة هندسية بالغة الدهشة: بدءاً من مقطعه الأول الذي يشكل (تمهيداً): تفضله المقاطع الاخرى، مروراً بمقاطع المتلاحمة عضوياً، وانتهاءً بمفردات كلّ مقطع منها وتلاحم هذه المفردات فيما بينها أيضاً، وهو أمر لا تسمح به دراستنا الأدبية

السريعة بتناوله مفصلاً...
 المهم، أن نشير فحسب إلى أن فقرة (اللهم صل على محمد وآل محمد) وظفت فنياً
 بحيث شكّلت نقلةً فنية من (الذات) الى (الموضوع) من جانب، واداةً وصلٍ وتلاحم بين
 الموضوعات من جانب آخر...
 هذا كله: في حالة ما إذا كان الداعي في صدد حاجاته الفردية...
 أمّا إذا كان في صدد المواقف العقلية مثلاً أي: استكناها لحقائق الله وظواهره
 الابداعية (أو المواقف الغيرية أيضاً) حينئذٍ فإن هذا النمط من التعامل يشكّل نوعاً مستقلاً
 من أدب الدعاء: له سماته الخاصة التي تميزه عن أنواع الدعاء...
 وهذا ما نحاول أن نعرض له الآن...

٢ - السمة الموضوعية والفردية:

إن السمة المميّزة للدعاء الموضوعي هي: خلوّ الدعاء من الحاجات الفردية وانصرافه
 الى الحاجات العقلية الخالصة، متمثلة في المقولة المعروفة لعلّي «ع» في ذهابه الى أنّه «ع»
 لم يعبد الله طمعاً في الجنة أو هرباً من النار بقدر ما وجده «تعالى» أهلاً لذلك...
 طبعاً، ان يتسم هذا النمط من الدعاء برفع العمليات النفسية: من حيث نبذها
 لاية شائبة من الذات، وأنّ ممارسته تُعدّ (تدريباً) على (الاستواء) في السلوك في أعلى
 تصوّره.

ولعلّ أوضح نماذجه، يتمثل في: «دعاء العشرات» المعروف، وفي نصوص من
 الصحيفة السجادية وغيرها...

ويمكن تصنيف هذا النمط من الأدعية - كما أشرنا - إلى ما يتصل بصفات الله، وظواهره
 الابداعية، واصفيائه من الآدميين... كما يمكن اضافة (المواقف الغيرية) إليه أيضاً
 مادامت مبتعدة عن دائرة (الذات) أيضاً.. وهذا جميعاً ما يمكن ملاحظته في أدعية
 (الصحيفة السجادية) مثل دعائه «ع» (التحميد لله عزّ وجلّ) و(الصلاة على حملة العرش)
 و(دعائه لجيرانه وأوليائه) و(أهل البيت «ع»).

طبعاً أيضاً ان (الحاجات الفردية) من الممكن ان تتخلّل أمثلة هذه الأدعية، إلّا أنّها
 تظلّ عابرة او ثانوية بالقياس إلى الطابع الموضوعي للدعاء... فلوقفنا على الدعاء الأول

من الصحيفة السجادية للحظنا ان مقاطعه جميعاً تمضي على النحو التالي الذي استُهل به الدعاء:

(الحمد لله الأول بلا أول كان قبله، والآخر بلا آخر يكون بعده، الذي قصرت عن رؤيته أبصار الناظرين، وعجزت عن نعته أوهام الواصفين، ابتدع بقدرته الخلق ابتداءً، واختراعهم على مشيئته اختراعاً...) ثم تجيء فقرة عابرة في تضاعيف الحمد على هذا النحو: (حمداً تقر به عيوننا اذا برقت الأبصار، وتبيّض به وجوهنا اذا اسودت الابصار، حمداً نُعتق به من أليم نار الله، الى كريم جوار الله...) فهذه الفقرة تفصح عن حاجة (فردية) إلّا أنّها ليست متصلة بالحياة الدنيا ومتاعها، بل بحاجات (أخروية) مستهدفة عبادياً دون أدنى شك...

ومهما يكن: فان السمة الموضوعية للدعاء، يمكن تحديدها في مستويات متنوعة، بعضها: يتصل بما هو (عقلي صرف)، وبعضها بما هو (أخروي) وبعضها بما هو (غيري): على تفاوت في ذلك...
أمّا السمة (الفردية)، فتتمثل في جملة من الحاجات الرئيسة والثانوية، ممّا لاحتاجة الى عرضها، بقدر ما تمس الحاجة إلى تحديد (الدعاء) بها: من حيث معطياته النفسية ومساهمته في التفرّج عن شدائد الحياة، حتّى أنّ الملاحظ يمكنه أن يستقرّي غالبية الحاجات الفردية ليجد أنّ لكلّ منها (وثيقة) من الدعاء تتكفل بمعالجة ذلك... وأهميّة «الدعاء» المذكور تتمثل في كونه - أي: الدعاء - يعدّ طريقة للتفرّج عنها من جانب أو تعويضها - لأقلّ - بالاشباع العقلي من جانب آخر (وهو أمرٌ عاجلناه مفصلاً في دراساتنا النفسية عن (الدعاء) فيما لاحتاجة الى اقحامه في دراستنا الأدبية)...

٣ - السمات الفنية:

لحظنا في غاذج من نصوص الدعاء، أكثر من سمة فنية تتصل بأدوات التعبير مثل (الايقاع) و (البناء الهندسي)... ويمكن القول: بان (الدعاء)، يظل أكثر الاشكال التشريعية احتشاداً بأدوات الفن، بخاصة عنصر (الايقاع). ولعلّ السرّ الفني وراء ذلك، كامنٌ في طبيعة عنصر (التلاوة) التي يمتاز بها الدعاء عن غيره. فالدعاء (يتلى)، لأنّه (يُسمَع) أو (يُقرأ) فحسب، وتبعاً لذلك، فان (التلاوة) تتطلب ايقاعاً يتناسب مع وحداته الصوتية التي تنتظم في (سجع) أو (تجانس)، لأنّه خاضع لايقاع داخلي فحسب،...

وأمّا عنصر (البناء) فيمكننا أن ندرك أهميته أيضاً، من خلال الطابع النفسي الذي ينتظم الأدعية: لبدهة أن الأدعية أنّما تصاغ من أجل الافصاح عن حاجات الشخصية بطريقة خاصة هي (الانفعال) بها،... وحينئذ لابدّ أن تُصاغ وفقاً للعمليات النفسية التي يستثيرها (منبّه) محدّد (وتستجيب) له بنمط خاص ممّا يعني أنّها - أي: الأدعية - تخضع لبناء هندسي: يأخذ العمليات النفسية المذكورة بنظر الاعتبار. ولنأخذ هذا الدعاء مثلاً:

١ - إلهي إليك أشكو نفساً بالسوء أمّارة، وإلى الخطيئة مبادرة وبمعاصيك مولعة، ولسخطك متعرّضة، تسلك بي مسالك المهالك، وتجعلني عندك أهون هالك، كثيرة العلل، طويلة الأمل، ان مسّها الشرّ تجزع، وان مسّها الخير تمنع، ميّالة إلى اللعب واللهو، مملوءة بالغفلة والسهو، تسرع بي إلى الخوبة وتسوّفني بالتوبة.

٢ - إلهي: أشكو إليك عدواً يضلّني وشيطاناً يغويني، قد ملأ بالوسواس صدري، وأحاطت هواجسه بقلبي، يعاضد لي الهوى، ويزين لي حب الدنيا ويحول بيني وبين الطاعة والزلفى.

٣ - إلهي: إليك أشكو قلباً قاسياً، مع الوسواس متقلّباً، وبالرّين والطبع متلبساً، وعيناً عن البكاء من خوفك جامدة، وإلى مايسرّها طامحة.

٤ - إلهي: لاحول ولا قوة إلّا بقدرتك، ولا نجاة لي من مكاره الدنيا إلّا بعصمتك، فأسألك... إلخ.

فهذا النصّ، يتضمّن أربعة مقاطع، كل مقطع منها موصول بما قبله وبما بعده... فالمقطع يتحدث عن نفس أمّارة بالسوء، بالعصية، بالخطيئة... نفس هذا المقطع يعرض جانباً من المفردات التي أشار إليها مثل: كثرة العلل والأمل والجزع واللعب والمنع الخ...، أي: صيغ بنحو يتلاحم عضوياً بالنسبة إلى النفس التي ألح إلى كونها أمّارة بالسوء، ثم تفصيل الإجمال المذكور بمفردات من السلوك المنتسب إلى ذلك.

٢ - أمّا المقطع (٢) فقد تحدّث عن (المنبّه) للسلوك المذكور، متمثلاً في: (الشيطان)،... ثم عرض مفردات (التنبيه) متمثلة في: الوسوسة، تزيين الدنيا... الخ حيث فصل إجمال المنبّه المذكور...

٣ - المقطع (٣): يترتّب على سابقه، وهو: الطبع والرّين على الفؤاد: نتيجة لممارسة المفردات التي غرّضت في المقطع.

٤ - المقطع: يتجه إلى (الله) لانقاذ النفس من سوء الذي فصلت الحديث عنه:

المقاطع الثلاثة التي أشرنا إليها....

إذن: «التنامي العضوي» من الوضوح بمكان ملحوظ في النص المتقدم.

أمّا عنصر (الصورة)، فإن استخدامه يضمّر حجماً بالقياس إلى (الايقاع) و(البناء): بخاصة الصورة غير المباشرة. بيد أن ذلك لا يعني ضمورها في الحالات جميعاً بقدر ما يتطلب الموقف النفسي: ذلك.

إن بعض المواقف، تستلزم دلالاتها: إلحاحاً في اغوار النفس وتشابك حالاتها، حيث لا يتاح «للايقاع» الخارجي وحده أن يبرز تشابك الحالات الوجدانية، بقدر ما يتاح لعنصر (الصورة) تحقيق ذلك، بما تنطوي عليه طبيعة (الصورة) من إيجاءات ورموز وكشوف: تبلور التشابك المذكور...

واليك المقطع رقم (٢) من دعاء (العارفين) في الصحيفة السجادية:
[إلهي: فاجعلنا من الذين ترسخت أشجار الشوق إليك في حداثق صدورهم، وأخذت لوعة محبتك بمجامع قلوبهم. فهم إلى أوكار الأفكار وأون، وفي رياض القرب والمكاشفة يرتعون، ومن حياض المحبة بكأس الملاطفة يكرعون، وشرايع المصافاة بردون... الخ].

هذا المقطع، مجموعة من (الصور) الفنية، تتوالى: واحدة بعد الأخرى دون أن يتخللها تعبير مباشر... فالقيم الوجدانية في هذا المقطع تتناول اغوار العلاقة بين الله والعبد من حيث (عمق المعرفة) التي لا تتأتى عند العامة من الآدميين، ومن حيث (عمق الوجد) الذي لا يتاح بسهولة لدى الغالبية منهم: وهو أمر يتطلب الزكون إلى (تعبير مصور) يُشحن بدلالات ثانوية وإيجاءات شتى: تتوافق مع تشابك وتجذر (المعرفة) و(الوجد). لذلك: إنجبه النص إلى رصد علاقات جديدة بين الظواهر وفق تركيبة خاصة، منها: التركيبة الاستعارية المتمثلة في: رصد العلاقة بين (أشجار الحداثق) و(أشواق الصدر) من حيث ترسيخها وتغلغلها وتعمقها داخل النفس، فالشجر بقدر ما تمتد جذوره إلى باطن الأرض: يأخذ ثباتاً أشد، يقابله: الشوق الذي ترسخ إمكاناته بقدر ما يتكاثر ويتنامى. فهنا لوللتجاء النص إلى التعبير المباشر لما زاد على ذلك بقولنا مثلاً (اللهم: اجعل أشواقنا شديدة نحوك)، لكنه بارتكانه إلى عنصر (الصورة)، حقق ظاهرة تغلغل الشوق وشدة وتنامي: حيث نقل القارئ إلى تجربة الشجر والمزرعة ليوحى إليه كثافة الشوق. وكان من الممكن أن يكتفي

النصّ بمجرد (الشجر) دون أن يضيف إليه (الحداثق) مادام النّوْيُ يتحقّق في أية أرض صالحة للزراعة، ولكن بما ان النص لم يستهدف مجرد تغلغل الشوق في الأعماق ليكتفي بالزرع، وأنما استهدف أيضاً الاشارة إلى المتعة الجمالية التي نشاهدها في (حديقة) تنتظم أشجارها وتناسق، فتجمع الى عملية (النبت): (التنظيم الجمالي) أيضاً، حينئذ فان النصّ يكون: قد استهدف لفت النظر الى مدى الفرح والحبور اللذين تنشرهما محبة الله في صدور (العارفين) فيما يتحسّسونهما ببالغ الجمال الذي يتلاشى معه: أي امتاع دنيويّ عابر...

ولو ذهبنا نتابع سائر (صور) المقطع، للحظنا أمثلة هذه الظاهرة التي انطوت الصورة المتقدمة عليها، فيما لاحاجة إلى الوقوف عندها.

المهم: أردنا أن نلفت الانتباه على الاسرار الفنية الكامنة وراء حشد بعض الأدعية بعنصر (الصورة)، وضمور ذلك في سائر الأدعية، كما أردنا لفت الانتباه على الاسرار الفنية الكامنة وراء حشد غالبية الأدعية (على الضد في عنصر الصورة) بعنصر «الايقاع» وصلة ذلك بعنصر (التلاوة) الذي يميّز (الدعاء) عن غيره من فنون التشريع الاسلامي، بالنحو الذي فصلنا الحديث عنه.

الزيارة ...

الزيارة: شكلٌ فنيّ يتمثل في صياغة العواطف البشرية حيال أهل البيت «ع». وإذا كان «الدعاء» يتمثل في التوجه بالعواطف إلى الله تعالى، فإن «الزيارة» تتمثل في التوجه بالعواطف إلى أهل البيت «ع» من خلال كونهم (شفعاء) أو (وسائل) بين الفرد والله.

وأهمية هذه العواطف لا تتجسد في مجرد «الشفاعة» بل في التعبير الموضوعي عن محبة الزائر لأهل البيت «ع» بصفته النموذج الأرفع للوظيفة الخلافة حيث اصطفاهم الله - دون خلقه - لممارسة الوظيفة المذكورة في أرفع صُغدها.

مضافاً الى ذلك، فإن «الزيارة» تعدّ نمطاً من (الوفاء) لشخصيات أهل البيت «ع»: فالميت العاديّ من البشر طالما يتّجه ذويه وأصدقاؤه وجيرانه ومقدّروه بشكل عام، إلى تجديد ذكرياتهم مع الفقيد: في شتّى المناسبات، بحيث تعدّ قراءة الفاتحة ونحوها تعبيراً عن «الوفاء» حيال الفقيد.

أمّا أهل البيت «ع» بصفته النموذج العبادي الذي أشرنا إليه، فإنّ (الزيارة) لهم من خلال المشاهد المقدسة أو مطلق «الزيارة» تعدّ تعبيراً خاصاً له تميّزه وتحّده عن سائر الناس بحيث تتناسب «الزيارة» - بما تنطوي عليه من دلالات سنشير إليها - مع الموقع الخلافي الذي يحتله أهل البيت «ع».

وتتمثل «موضوعات» الزيارة في جملة من الدلالات: تبدأ - عادةً - بالثناء على الله، ثم «السلام» على «المزور»، ثم: التقويم لشخصيته العبادية، ثم: العرض لبعض الشدائد التي واجهها «المزور»: بخاصة ان كلاً من شخصياتهم «ع» بين مقتول أو مسموم، ثم: اختتام ذلك بالدعاء لنفسه.

نموذج رقم (١):

من زيارة للنبي «ص»:

[أشهد أن لا إله إلا الله... وأشهد أنك رسول الله «ص».... وأشهد أنك قد بلغت رسالات ربك، ونصحت لامتك وجاهدت في سبيل الله... اللهم اعطه الدرجة الرفيعة والوسيلة من الجنة... اللهم أنك قلت: ولو أنهم اذ ظلموا أنفسهم جاؤك فاستغفروا الله واستغفر لهم الرسول لوجدوا الله تواباً رحيماً، وأنّي أتيت نبيك تائباً من ذنوبي...].

فالملاحظ في هذا النص أنه - كما أشرنا - بدأ بالثناء على الله، ثم «المزور»، ثم: التقويم لشخصيته، ثم الدعاء له، ثم الدعاء لنفسه.

وأهمية هذا النمط من «الزيارة» أنها تدرب الشخصية على السلوك السوي، من حيث شدّها إلى التفكير بوظيفتها العبادية حيال الله وأصفياء عباده، ومن حيث تذكيرها بالمبادئ التي ينبغي أن تلتزم الشخصية الإسلامية بها: خلال (تقويمها) لشخصية «المزور» المتمثل في جهاده في سبيل الله وتأدية وظيفته «ع»، فضلاً عن أنها تستثمر ذلك للتنبيه على سلوك «الزائر» واستخصاره لذنوبه ممّا يحمله على تعديل السلوك، وفضلاً عن أن «الوفاء» نفسه - من خلال ممارسة الزيارة - يُعد مواصلة للتدريب على السلوك السوي.

هذا كلّ من حيث الدلالات الفكرية والنفسية لممارسة «الزيارة» أمّا من حيث القيم الفنية لـ (الزيارة) بصفاتها: شكلاً أدبياً له خصائصه الجمالية: من صورة وإيقاع وبناء، فإن هذا الشكل لا يختلف عن سائر الأجناس الأدبية التي وقفنا عليها في نصوص الفنّ التشريعي من حيث كونه يرتكن إلى أدوات جمالية يخرجها من نطاق التعبير العادي إلى صعيد التعبير الفني، وهو ما سوغ لنا أدراجه ضمن دراستنا للأدب التشريعي. ويمكننا ملاحظة البُعد الفني لنصوص «الزيارة» في نماذج منها:

نموذج رقم (٢):

من زيارة لعلي «ع»:

[السلام عليك يا أمين الله... أشهد أنك جاهدت في الله حق جهاده...

حتى دعاك الله الى جواره:

وقبضك إليه باختياره:

اللهم فاجعل نفسي مطمئنة بقدرك :

راضية بقضائك :

مولعة بذكرك ودعائك :

محبة لصفوة أوليائك : [الخ].

فالملاحظ هنا، أنَّ النصّ: ارتكن إلى (الايقاع) في قراري (الراء) و(الهمزة)، كما ان (توازن) الجُمْل ساهم في تجلية الايقاع المذكور ممّا يجعل النصّ ليس مجرد تعبير عادي بل يجسّد تعبيراً له جماليته التي ابتعثها «الايقاع» على النحو المذكور. وهذا فيما يتصل بعنصر «الايقاع»، أمّا فيما يتصل بعنصر «الصورة» فيمكننا ملاحظته في:

نموذج رقم (٣):

من زيارة للحسين «ع»:

[أشهد أنّك كنت نوراً في الأصلاب الشاخنة، والارحام المطهرة، لم تنجسك الجاهلية بانجاسها، ولم تلبسك من مدلهمات ثيابها، وأشهد أنّك من دعائم الدين وأركان المؤمنين...]. هذا المقطع من «الزيارة» يتضمّن - كما هو بيّن - حشداً متتابعاً من (الصور) أي: التعبير غير المباشر بحيث لم يتخللها نثر غير صوري، ومنها: صورتا (لم تنجسك الجاهلية بانجاسها) و(لم تلبسك من مدلهمات ثيابها) فهذه الأخيرة - على سبيل المثال - تعتمد أطرافها على (خبرة مألوفة) هي: المدلهمة من الثياب، أي: المكشّفة أو شديدة السواد، حيث لم يكتف النصّ بخلع سمة (السواد) على الثياب، تعبيراً رمزياً عن مجرد وساخة السلوك الجاهلي: بل تجاوزته إلى (السواد المكشّف) أي: شديد السواد، معبراً بذلك عن أشد أشكال الوساخة الجاهلية. فالنص استطاع بهذا النمط من التركيب الصوري أن يستثير القارئ وينقله إلى تجارب الفكر الجاهلي في أشد أشكالها مفارقةً، مبيّناً أنَّ الامام الحسين «ع» وُلِدَ نقيّاً لم تعلق به أية وراثه طارئة من بيئة الجاهلية التي تسلّلت أو احتفظت بعناصرها في أصلاب كثير من الأشخاص الذين تمرّدوا على قيم الاسلام وأطلقوا شهواتهم العنان: في ممارسة السلوك العدواني. مضافاً إلى ذلك، فإن البناء الهندسي لهذا المقطع من (الصور) المتلاحقة التي بدأت بالحديث عن «الاصلاب الشاخنة»، و«الارحام

المطهرة»، ثم وصلها بما لم «ينجس» بما هو جاهلي، ولم «يُلبس بما هو مدلم» منها، ثم وصلها - بعد ذلك - بصورتي (الدعائم) و(الأركان)... أقول، ان هذا الحشد من (الصور الفنية) قد صيغ وفق بناء هندسي متلاحم متأزر متواشيح ينتقل بنموً وتطورٍ فنيين: من الأرحام، إلى الشياب، مروراً بعدم التلوّث بالمفارقات، بحيث تُستكمل - من خلالها - «صورة» استمرارية متواصلة الأجزاء: بعضها بالآخر، تماماً كما هو الحال: في بناء العمارة التي تتناسب طوابقها بعضاً مع الآخر.

المهم، ان كلاً من عنصر (الصورة) و(البناء الهندسي) لها في هذا النص، فضلاً عما لحظناه من عنصر (الايقاع) في النصّ الأسبق، يدلّنا على ان «الزيارة» - بصفتها نمطاً واحداً من أشكال التعبير - تظلّ مثل سائر الأجناس الأدبية الماثورة عن «التشريع»، شكلاً تعبيرياً له خصائصه الفنية: على اختلاف عناصرها.

الحديث الفني...

نقصد بـ(الحديث الفني): الأحاديث التي تعتمد عنصر «الصورة» بخاصة شكلاً لها (علماً بأنَّ عنصر «الايقاع» ينتظم بدوره كثيراً من الأحاديث)، بالقياس الى غالبية الأحاديث التي تعتمد التعبير المباشر: شكلاً خارجياً لها.

و«الحديث» هو: مجرد تقرير أو توصية فقهية أو اخلاقية أو فكرية، يُتناوَل من خلال كلمات محدودة. إلّا ان الكثير منه يتجه الى التعبير غير المباشر عن المضمونات التي يستهدف المشرّع توصيلها الى القارئ.

ويلاحظ ان «العنصر الصوري» الذي ينتظم قسماً من الأحاديث التي نتناولها بالدراسة، يجد مستوياته الثلاثة من التركيب الفني، ونعني بها: «الصورة البسيطة»، «الصورة المركبة»، «الصورة الاستمرارية». ولنتقدم ببعض النماذج، ونبدأ بـ:

الصورة الاستمرارية:

قال «ع»:

[أنما المرء في الدنيا غرّس تنتضل فيه المنايا ونهبّ تبادره المصائب. ومع كلّ جرعة شرق، وفي كلّ أكلة غصص. ولا ينال العبد نعمةً إلّا بفراق آخر من أجله، فنحن أعوان المنون، وأنفسنا نصب الحتوف. فنأين نرجو البقاء، وهذا الليل والنهار لم يرفعا من شيء إلّا أسرعا الكرة في هدم ما بنينا، وتفريق ما جمعا].

إنّ هذه «الصورة الاستمرارية» حافلة بأشدة الأطراف اثارة: من حيث تفريعها وتشابكها. أنّها تريد ان تقول لنا بأنّ كلّاً من «الموت» و«شدائد الحياة» هما نصيب الدنيا، وإلى اننا -بدواتنا نحن- نساعد الموت على تحقيق هدفه حيالنا، لكن كيف ذلك؟

هذا ماتضطلع به «الصورة الاستمرارية» التي تشري تجاربنا وتدفع بنا الى استجابة فاعلة في عملية «التعديل» للسلوك . ويعيننا منها معالجة أطراف الصورة، ممّا نبدأ بتفكيكها أولاً:

المُر في هذه الدنيا مثل (الهدف) الذي تتجه المنايا الى اصابته. هذا من حيث الموت. وحتى من حيث (الحياة) ذاتها، فإن المرء فيها فريسة للشدائد، فما ان يُتناول جرعة من الماء حتى يغصّ بها فمه، وماتناول طعاماً إلا غصّ به (الماء والطعام هنا «رمزان» للذائد الحياة، بصفة أنّ التغذية منحصرة بها) ممّا يعني ان النصّ يريد ان يقول لنا: «انّ اللذائد مشفوعة بالشدائد» .

والآن: اذا كانت الحياة مرشحة للانطفاء، واللذائد مشفوعة بالشدائد!! حينئذ: كيف يتحرك الانسان حيالهما؟ انطفاء كلّ من الحياة واللذائد: يسير جنباً الى جنب مع استمراريتها أيضاً، اذ لايتاح للانسان ان يظفر بنعمة إلا ويفارق أخرى، ولايستقبل يوماً من عمره إلا بفراق آخر من أجله.

ولنقف ملياً عند هذه (المعادلة) المدهشة التي يتغافلها الانسان. اننا بقدر ما نفرح بمرور يوم جديد علينا: ينبغي أن نحزن على اليوم السابق عليه أيضاً، لأنّ مضيّ (السابق) مؤشّر الى (نقص) من العمر... إذن: نحن أعوان «الموت» عبر فرحنا باستقبال اليوم الجديد. واذن - أيضاً - فم التفكير باستمرارية الحياة!!

انّ أدنى تأمل لهذه الصورة الاستمرارية، كاف بان يغيّر استجابة الانسان وينقله من ظاهرة تغافله عن (الحياة) الى الوعي الحاد بها.

والمهم أنّ الصورة الفنية - على النحو الذي حلّلناه - ساهمت من خلال الاستعارات والرموز المختلفة - بتعميق الدلالة المتنوعة التي استهدفها الحديث في هذا الصدد، وهو أمر لم يتح للتعبير - اذا كان مباشراً أن يتوفّر عليه بهذا النحو من الاثارة التي لحظناها في الصورة الفنية التي قدّمها «ع» .

الصورة المركبة:

قال «ع»:

[مثل الدنيا مثل ماء البحر: كلما شرب منه العطشان ازداد عطشاً حتى يقتله].
انّ هذه الصورة المركبة من عمليتين (الدنيا وماء البحر) و(الشرب والقتل) تجسّد

بوضوح هدف مثل هذه الأداة الفنية بدلاً من التعبير المباشر.

فبدلاً من ان تقول التوصية: انّ الدنيا تجر صاحبها الى «الاحباط» بدلاً من «الاشباع»،... أقول بدلاً من ان يتم تقرير هذه الحقيقة بلغة عادية لاتحمل القارئ على مزيد من الاستنارة والتأمل، تتجه الى عنصر «الصورة» بغية حمل القارئ على التنبيه لدقائق السلوك وتفصيلاته التي تفضي - من خلال الطموح الديني - إلى حرمان الشخصية في نهاية المطاف من تحقيق اشباعه. فإذا كان (الهدف) من وراء اللهاث نحو الحياة هو «الاشباع»، حينئذ فان (عدم الاشباع) هو الذي سيتّوج سلوك الشخصية، أي: على العكس تماماً من هدفها. وهذه الحقيقة لايتاح لها انّ تبلور بهذا النحو من الوضوح إلا من خلال (صورة) أو تقديم (مثل) أو (تشبيه) بين الطموح الديني وبين نتائجه، فكان (المثل) هو:

أولاً: تقديم ظاهرة حسية مألوفة في حقل التجربة اليومية، وهي: «ماء البحر».

ثم: تقديم ممارسة مألوفة أيضاً هي: الشرب.

ثم: استخلاص ظاهرة جديدة لم تذكرها الصورة وهي: ملوحة الماء ثم: استخلاص الظاهرة المطلوبة من الصورة بشكل عام وهي: ازدياد العطش:

ثم: استكمال الظاهرة المذكورة وهي: القتل.

إذن: نحن امام خمسة عناصر من (الأطراف) التي تنتظم الصورة المتقدمة: حيث اختزل البعض منها (الملوحة) واستخلص منها أكثر من نتيجة «ازدياد العطش، القتل»، فضلاً عن الاستخلاص العام الذي أدركه القارئ بوضوح: حيناً عرف بأنّ اللهاث وراء الحياة الدنيا يؤدي إلى حرمان الشخصية من الامتاع الذي تنشده.

ويمكننا ملاحظة الكثير من نصوص الحديث التي تتضمن (الصورة المركبة) فيما تتميز عن «الصورة الاستمرارية» و«الصورة المفردة» بأنها تتناول ظاهرة سريعة وليس (موقفاً) يتطلب بعض التفصيل الذي يلحظه في الصورة الاستمرارية كما أنّها تتميز عن (الصورة المفردة) التي سنتحدث عنها بكون هذه الأخيرة مجرد: تركيب لظاهرة مفردة تتسم بالبساطة ولا تتطلب أدنى تفصيل. بينما نجد (الصورة المركبة) تقف وسطاً بين نمطي الصورتين (الاستمرارية والمفردة) بحيث تأخذ قسطاً من التفصيل لا التفصيل الكامل، كما لاكتفي بمجرد التركيب العابر.

ولعل غالبية (الامثال) التي نلاحظها في «الحديث» أي: الصور التي تعتمد أداة الشبه (مثل)، تظلّ منتسبةً إلى الصورة المركبة، واليك نماذج من (الامثال) التي صاغها النبي «ص» في هذا الصدد.

[مَثَلُ أَهْلِ بَيْتِي مَثَلُ سَفِينَةِ نُوحٍ: مَنْ رَكِبَ فِيهَا نَجَّى، وَمَنْ تَخَلَّفَ عَنْهَا غَرِقَ] [مَثَلُ الْقَلْبِ مَثَلُ رِيثَةٍ بَارِضٍ تَقْلِبُهَا الرِّيحُ] [مَثَلُ الْمُؤْمِنِ كَمَثَلِ الْعَطَارِ: إِنْ جَالَسْتَهُ نَفَعَكَ، وَإِنْ مَشَيْتَهُ نَفَعَكَ، وَإِنْ شَارَكَتَهُ نَفَعَكَ].

فالمُلاحَظ في (الامثال) المتقدمة: ان (التفصيل) يأخذ مساحةً محددة هي: الركوب والنجاة، والتخلف والغرق (في الصورة الاولى)، والريشة وقد قلبتها الرياح (في الصورة الثانية)، ونفع «العطر» في المجالسة والمشي والمشاركة.

ومن الممكن ان تتضمن (الأمثال) صوراً استمرارية متداخلة: كما ورد عن النبي «ص» أيضاً، إلا أنَّ ذلك نادرٌ بالقياس الى (المثل) الذي يتناول عادةً صورة مركبة من طرفين متداخلين على النحو الذي لحظناه.

الصورة المفردة:

وهذا النمط من التركيب يشكّل الصورة المعروفة التي طالما نواجهها في غالبية «الاحاديث» التي تتناول ظاهرة سريعة تتصل بسلوكٍ مفرد أي بسمة أخلاقية أو عبادية بشكل عام، حيث لا يتطلب الموقف أكثر من (تقريب) السمة أو السلوك بصورة حيّة تعمق من دلالتها لدى القارئ.

واليك بعض النماذج:

قال الامام عليّ [القناعة ماك لا ينفد].

وقال الامام العسكري [الغضب مفتاح كل شر].

وقال الإمام الهادي [الدنيا سوق ربح فيها قوم وخسر آخرون].

فالملاحظ في هذه «الصور» أنَّها تتناول (تركيباً مفرداً) هو: المال الذي لا ينفد، والمفتاح للشر، والربح أو الخسارة في السوق... وقد ساهمت هذه الصور بتعميق الدلالة التي يستهدفها الأئمة «ع»، فالقناعة وهي سمة نفسية يتطلب توضيحها شرحاً مفصلاً يضطلع به عالم النفس أو عالم الأخلاق ليدلّل من خلال ذلك على أهمية القناعة وانعكاساتها على سلوك الشخصية من حيث تطلعاتها إلى اشباع الحاجات: بينا اكتفى الإمام عليّ «ع»

بتركيب (صورة) هي: المال الذي لا ينفد، فترك القارئ يستخلص بنفسه أهمية القناعة بمجرد استحضاره لظاهرة المال الذي لا ينفد: حيث يتوفّر لديه بأن المال الذي لا حدود له: يحقق أعلى مستويات الاشباع، وهذا يعني ان القناعة تحقق المستويات المذكورة من الاشباع.

وإذن: بهذا النمط من التركيب الصوري: امكن للامام «ع» أن يحدد مفهوم القناعة دون الركون إلى الملاحظات والتحليلات النفسية التي يتطلبها مثل هذا المفهوم.

والأمر ذاته حينما نتجه إلى الصورتين اللتين قدّمهما الامامان (الهادي «ع») والعسكري «ع» في ملاحظتهما للعالم وللغضب، فالعالم وطريقة التعامل معها تتطلب شرحاً مفصلاً بدوره، إلّا أنّ الامام الهادي «ع» اختزل كل ذلك من خلال صورة (السوق) التي تدّر الربح أو الخسارة بقدر ما يستخدمه التاجر من ذكاء اجتماعي في تصرفاته. و«الغضب» وهو سمة نفسية ذات انعكاسات متنوعة على السلوك: طالما تصاحبه انفعالات جسمية: يعرض علماء النفس لآثارها تفصيلاً، كما يعرضون لانعكاساتها النفسية: من توتر وصراع وما إليها، فيما اختزل الامام العسكري «ع» كلّ ذلك، وأوضحه من خلال صورة (المفتاح) الذي يجعل أبواب الشرّ بكلّ مستوياتها مفتوحة حيال الغاضب، بحيث يستخلص القارئ كلّ الشرور الجسمية والنفسية التي يمكن أن تترتب على ظاهرة «الغضب».

المحتويات

٨٠	البلاغة والنقد	٥	المقدمة
٨٤	تاريخ الأدب والفن	٧	ما هو الفن...؟
٩٠	الأدب السريعي	٩	الفن والالتزام
٩٢	النص القرآني	١٥	(الفن وعناصره):
١٠٢	بناء القصة القرآنية	١٥	العنصر النحلي
١٢٢	عنصر الحوار في القصة	١٨	التخيل والصورة
١٢٣	الحوار الداخلي	٢٢	العنصر العاطفي
١٢٤	الحوار المزدوج	٢٦	العنصر الانعاعي
١٢٥	الحوار الجمعي والداخلي	٢٩	العنصر البنائي
١٢٦	الحوار المسرحي	٣١	(النس وأسكاله):
١٢٧	الحوار الغيبي	٣١	النسر
١٢٩	الحوار الملائكي	٣٥	السعر والاعنبة
١٣٠	الحوار المألوف	٣٩	النسر والنحريه الجنسة
١٣٤	العنصر الصوري	٤٢	القصة والمسرحه
١٤٣	العنصر الايقاعي	٤٧	النحصة في العمل القصصي
١٤٥	أدب السنة	٥٠	الخطبة، الخطره، المعالة
١٤٥	الخطبة	٥١	النح والرسم
١٥٢	الكتاب...	٥٤	(النس و انجهاهه):
١٥٤	الرسالة	٥٩	(النس ودراسنه):
١٥٩	الوصة	٦١	النسد الادبي:
١٦٢	المقال...	٦٣	لهه النسد
١٦٥	الخطره...	٦٦	النسد واتجهاهه
١٧٠	الدعاء	٦٩	الاتجهاه الجمالى
١٧٩	الزيارة	٧١	الاتجهاه الاجتماعى
١٨٣	الحديث الفني	٧٥	الاتجهاه النفسى

منشوراتنا

- ١ - الاسلام وعلم النفس الدكتور محمود البستاني
- ٢ - الاسلام والفن الدكتور محمود البستاني
- ٣ - الاسلام ومتطلبات العصر الشهيد مرتضى مطهري
- ٤ - الاعتماد في واجب الاعتقاد السيوري
- ٥ - محاسبة النفس «محقق» ابن طاووس
- ٦ - شهداء الاسلام الدكتور ابراهيم آميتي
- ٧ - الاربعين

Islam & Art

by :

Dr. Mahmoud Al-Bostani